P. 143
G. Călinescu

ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU"

Revista de istorie şi teorie literară

BIBLIOTECA G. CĂLINESCU

ANUL XL
3-4
iulie—decembrie
1992

P. 2934-2

În acest număr:

- I. L. CARAGIALE — 140 de ani de la naştere, 80 de ani de la moarte
- Poetică: Postmodernismul
- Texte interzise: Duiliu Zamfirescu, *În Basarabia*
- Cronica ediţiilor: Rebreanu *(Opere*, 15), Blaga *(Opere*, 3,4)

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

The Review

# of Literary History and Theory

Year 40 **Nos. 3—4** **July—December 1992**

CONTENTS

GEORGE MUNTEANU, New Writings of Eminescu.

I. L. CARAGIALE — ONE HUNDRED AND FORTY YEARS FROM HIS BIRTH, EIGHTY YEARS FROM HIS DEATH

I

MARIN BUCUR, When Time is at Play, when Time is a Game; BARBU CIOCULESCU, From Haimanale to Berlin; MARIA VODĂ-CĂPUȘAN, The Caragiale Effect; RODICA FLOREA, Avatars of *The Misfortune;* CORNELIA ȘTEFĂNESCU, The Most Recent Book on I.L. Caragiale; * * * *The Lost Letter* — an Early Landmark in the Bibliography of its Reception (1884—1885).

II

LIVIU PAPADIMA, Homo Faber Caragialiensis; RODICA ZAFIU, On the Boundaries of Knowledge; ARIADNA ȘTEFĂNESCU, The Sufficiency of the World and the Shrillnesses; CĂLIN ANDREI MIHĂILESCU, Conversions.

POETICS

MONICA SPIRIDON, The Post-Modern Trend: an Equation with Several Unknowns; RANDALL STEVENSON, Postmodernism and Contemporary Fiction in Britain.

OVERLAPPINGS

EVA BEHRING, The Current Field between two Kinds of Reception; MICHAELA ȘCHIOPU, Romanian-Italian Literary Relationships; MICHEL WATTREMEZ, Jeux de miroir dans *La Medeleni.*

AESTHETICS

GRIGORE SMEU, Achieving Awareness of Liberty in Romanian Literature; SIMION GHIȚĂ, The Influence of German Classical Culture over the Aesthetic Thinking of Young Maiorescu.

EDITION REVIEWS

AL. SĂNDULESCU, Liviu Rebreanu, *Works,* vol. 15; NICOLAE MECU, Lucian Blaga *Works,* vol. 3, 4.

CENSORED WRITINGS

DUILIU ZAMFIRESCU, In Bessarabia.

GLOSSARIES

PAUL CERNOVODEANU, The Origin of the Romanian Chronographs of the Danovici Type; MONICA JOIȚA, *Les latins d'Orient* or the French Conferences of N. Iorga.

VIEW POINTS

VIORICA NIȘCOV, Methodology Notes on *The Bibliography of the Relationships between the Romanian and Foreign Literatures in Periodicals.*

BOOK REVIEWS

ION APETROAIE, Nichifor Crainic, *Happy Days, Unhappy Days* TANIA RADU, Mircea Eliade, *Memoirs;* VIORICA NIȘCOV, I. D. Sîrbu, *The Diary of a Journalist without Journal;* CORINA POPESCU, *The Romanian Novel through Interviews;* CĂTĂLINA VELCULESCU, Radu Niculescu, *The Folklore—Meanings—Value;* LAURENȚIU AVRAM, Dan Horia Mazilu, *The European Calling of Old Romanian Literature.*

FLASH

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista
de istorie şi teorie literară

Anul XL **Nr. 3 — 4** **iulie—decembrie 1992**

SUMAR

GEORGE MUNTEANU, Noi texte eminesciene 201

I.L. CARAGIALE — 140 DE ANI DE LA NAŞTERE, 80 DE ANI DE LA MOARTE

I

MARIN BUCUR, Timpul în joc şi în joacă 211
BARBU CIOCULESCU, De la Haimanale la Berlin 217
MARIA VODĂ-CĂPUŞAN, Efectul Caragiale 221
RODICA FLOREA, Din avatarurile *Năpastei* 227
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, Cea mai recentă carte despre I.L. Caragiale 235
* * * *O scrisoare pierdută*. Un prim moment din bibliografia receptării (1884—1885) . 239

II

LIVIU PAPADIMA, Homo faber caragialiensis 251
RODICA ZAFIU, Despre limitele cunoaşterii 263
ARIADNA ŞTEFĂNESCU, Suficienţa lumii şi stridenţele 273
CĂLIN ANDREI MIHĂILESCU, Convertiri 283

POETICĂ

MONICA SPIRIDON, Postmodernismul: o ecuaţie cu mai multe necunoscute 295
RANDALL STEVENSON, Postmodernismul şi proza contemporană în Marea Britanie . . 301

INTERFERENŢE

EVA BEHRING, Cîmpul de tensiune a două modele de receptare 319
MICHAELA ŞCHIOPU, Relaţii literare româno-italiene 327
MICHEL WATTREMEZ, Jeux de miroir dans *La Medeleni* 335

ESTETICĂ

GRIGORE SMEU, Conştientizarea libertăţii în literatura română. 343
SIMION GHIŢĂ, Influenţa culturii clasice germane asupra gîndirii estetice a tînărului Maiorescu 349

CRONICA EDIŢIILOR

AL. SĂNDULESCU, Liviu Rebreanu — *Opere*, vol. 15 361
NICOLAE MECU, Lucian Blaga — *Opere*, vol. 3, 4. 369

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 199—426, Bucureşti

P 3536-2

BIBLIOTECA G. CĂLINESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TEXTE INTERZISE

DUILIU ZAMFIRESCU, În Basarabia 377

GLOSE

PAUL CERNOVODEANU, Filiația cronografelor românești de tip Danovici. 387
MONICA JOIȚA, *Les latins d'Orient* sau conferințele franceze ale lui N. Iorga. . . . 397

PUNCTE DE VEDERE

VIORICA NIȘCOV, Observații metodologice legate de *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* 403

RECENZII

ION APETROAIE, Nichifor Crainic — *Zile albe, zile negre* 409
TANIA RADU, Mircea Eliade — *Memorii* 412
VIORICA NIȘCOV, Ion D. Sîrbu — *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal — Glose* . . . 415
CORINA POPESCU, *Romanul românesc în interviuri* 417
CĂTĂLINA VELCULESCU, Radu Niculescu, *Folclorul—Sens—Valoare* 418
LAURENȚIU AVRAM, Dan Horia Mazilu — *Vocația europeană a literaturii române vechi*. 422

BREVIAR 425

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

NOI TEXTE EMINESCIENE*

George Munteanu

Pînă să apară mult aşteptatul volum XV din ediţia academică a *Operelor* eminesciene, comemorarea din iunie 1992 a trecerii poetului în cele veşnice a fost marcată printr-un eveniment editorial notabil într-o multitudine de privinţe. Mă refer la „numărul special" 1/1991 al revistei „Manuscriptum", întîrziat — cam ca în toate cele ale mersului de azi al culturii noastre — cu mai bine de un an de la sorocul ştiut. Bine-i că a apărut şi aşa ! Dar şi mai îmbucurător e faptul că pe foaia de gardă citim : „Eminescu, *Poezii inedite*. Ediţie de Petru Creţia". Într-asta constă caracterul „special" al acestui număr de revistă : de a cuprinde numai şi numai texte eminesciene, însoţite de facsimile destul de îngrijit reproduse după manuscrise şi într-o aleasă — aproape somptuoasă — dispunere grafică, datorită iscusinţei în materie a lui Mircea Dumitrescu. Aşadar, „poezii inedite" de-ale lui Eminescu ? De unde, oare ? De prin publicaţii obscure ale celei de a doua jumătăţi a veacului trecut, unde diletanţi în materie crezuseră acum cîţiva ani să fi dat de asemenea surprize ? Nicidecum, ci de acolo unde caracterul *inedit* al textelor eminesciene era asigurat aşa-zicînd *de plano*. Din manuscrisele poetului, unde multe versuri au rămas după cele şase volume dintîi, ale ediţiei Perpessicius, şi unde chiar şi după ceea ce s-a strîns în culegerea de faţă mai rămîn încă frînturi poematice de descifrat şi de editat. Oricum, fie şi cu restanţele cîte mai sunt, prestaţia editorială a lui Petru Creţia şi a celorlalţi colaboratori la identificarea-descifrarea *ineditelor* lirice eminesciene e cu totul remarcabilă, îndrituind recunoaşterea — şi recunoştinţa — generală. Fiindcă, iată, să substituim imaginar coperta de număr de revistă cu una întru totul adecvată cuprinsului — şi avem în faţă *un nou volum de versuri* ale poetului nostru tutelar, acum, după atîtea altele asemenea, şi cînd mai toată lumea nu mai credea posibile asemenea iniţiative.

Volumul cuprinde 24 de poezii încheiate sau fragmentare, nepublicate nicăieri pînă acum şi pe care abia cîţiva cercetători ai manuscriselor eminesciene le cunosc, în măsură variabilă, din pricina anevoioasei descifrări a unor cuvinte, sintagme, fraze. Au fost incluse în această culegere şi 16 poezii publicate după anul 1978 şi îndeosebi în 1990—1991 prin reviste de către Petru Creţia, Oxana Busuioceanu, Aurelia Creţia-Dumitraşcu, Aurelia Rusu (ocazional, două dintre acestea au fost incluse şi în volume). În partea ultimă a culegerii de faţă există şi 12 texte cuprinzînd „reconstituiri şi autonomizări" — cum le numeşte îngrijitorul ediţiei, atribuindu-şi

* Eminescu, *Poezii inedite*. Ediţie de Petru Creţia, în „Manuscriptum", număr special, 1, 1991.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 201—209, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

efectuarea respectivelor operații. E de observat însă că, dacă „reconstituirile" îi aparțin, nu același lucru se poate spune despre toate „autonomizările". Despre — zice Petru Creția — „scoaterea din subordonarea arbitrară la un poem cunoscut și acordarea unui statut autonom". Cît de „arbitrară" poate fi astfel de „subordonare", urmează să vedem mai cu de-amănuntul; dar că o „autonomizare" de acest gen înfăptuise încă de mult D. Murărașu, iată ce e sigur. Poemul căruia Petru Creția îi dă titlul *Odă către Napoleon* fusese publicat ca poem aparte încă din ediția „învîrstată" de *Poezii* eminesciene alcătuită de D. Murărașu în 1969, iar mai apoi reluat în ediția în trei volume din 1982. Și *autonomizări* de acest fel mai există în edițiile lui D. Murărașu.

Însă un asemenea detaliu prezintă vreo însemnătate deosebită. Nici faptul că titlul culegerii nu corespunde pe de-a-ntregul celor ce au fost incluse în noua culegere de „inedite". Important, cu totul remarcabil, e *ce* a pus în circulație largă acest „număr special" din „Manuscriptum" și *cum* a făcut-o alcătuitorul lui.

Există un nivel „cosmogonic" ostensibil, sau și numai presimțit variabil în întreaga poezie eminesciană, despre care se putea crede că a dat seamă exhaustiv Perpessicius, în primele șase volume ale ediției academice, precum și — încă mai dinainte — G. Călinescu, prin amplele comentarii ale monografiei sale din 1934—1936. Și iată că volumul de față aduce la lumină noi texte menite a întregi și nuanța cele ce se știau în asemenea privință: *O, Saturn, În modul vechi soarele sună, Stele izvorăsc pe ceruri, Un far e soarele în marea lumei, Timpii-n orgii, Norii se desfac în două, Marea naltă mii de valuri, S-a dus, De dau într-o parte mreaja.* Poezia gnomică a lui Eminescu, limpezind îngemănări de gînd și de simțire în moduri ce amintesc profunditatea destăinătoare a marilor poeți din toate timpurile, nu lipsește din versurile prezentei culegeri: *Adevărul, Căci eterne sunt ale lumii toate, O umbră e ființa-i, A vieții rădăcină e minciuna, Moarte, înger cu-aripi negre, Eu nu vorbesc de Dumnezeul de-azi, Sunetul păcii, Atît de palid, de adînc de mîndru.* Naturismul urieșesc pe care îndeosebi în versurile de tinerețe i-l inspirau lui Eminescu patria și vechimea locurilor ei, din zaristea dacică începînd, e de regăsit în inedite precum *Și stînce pe stînce, Păduri sunt risipite, Fragmente dintr-o epopee dacică, Unde-n sălcii argintoase, S-oglindă în lacul.* Elemente întregind pe latura națională ceea ce Tudor Vianu a numit — generic — „sociogonia eminesciană" apar într-o surprinzător-premonitorie *Doină, doiniță!* (1866), în începutul de imn resurecțional *Deșteaptă-te, române* (1866), precum și în alte compuneri timpurii, dintre cele dezvăluite acum. În sfîrșit, ceea ce cu diferite prilejuri am pus sub semnul cuprinzătorului concept de „antropogonie eminesciană", implicînd deopotrivă erotica eminesciană și reverberațiile ei în zona marilor întrebări despre condiția umană, despre obîrșiile și unicitatea acesteia, despre dificultatea de a a-i numi destinul, incită la meditație prelungită în postume din prezenta culegere ca *Vis, Răpiți din cer, hrăniți cu basme, Zburam, A frumuseții tale forme, Săracă-i a ta limbă, Cîte nopți eu cugetat-am, Dormi, dormi!, În ochii altor oameni, Întrebi o soră, Și era ploaie cu senin, De pe ochi ți se ridică, E trist ca nimeni să te știe, Și răsună printre papuri, O poveste.*

Publicarea atît de tîrzie a acestor *Poezii inedite* eminesciene poate fi judecată — și apreciată — cum se cuvine abia de bunii cunoscători ai

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

manuscriselor eminesciene. Cu excepţia textelor pregătite pentru tipar, pe care le caligrafia impecabil, Eminescu uza în caietele sale de scrisuri felurite, după tempoul gîndurilor şi înverşunarea căutărilor, cu elemente „stenografice" născocite *ad-hoc*, cu abrevieri cărora numai el le ştia noima, cu aspect grafic al literelor insolit de derutante. E de toată admiraţia, prin urmare, travaliul de veritabilă decriptare cu care s-au îndeletnicit — numai ei ştiu cîtă vreme — editorii ineditelor de acum, între care mai stăruitori şi cu mai depline rezultate s-au dovedit a fi Petru Creţia şi Oxana Busuioceanu. Cuvintele rămase nedescifrate, sau citite inadecvat, sunt cu totul puţine: „hârci" (p. 27), „pogorît" (p. 92), „abia" (p. 71), „se-nvăluia" (p. 71), în fine — o vocabulă de la p. 89 căreia e şi greu de presupus cum i s-ar da vreo dezlegare certă. Modernizările ortografice inconsecvente sau nepotrivite sunt şi ele în număr minim: „v|re]un", dar şi „vun" (în loc de moldovenizantul „v'un"), „sînt"pentru consecvent utilizatul de către Eminescu „sunt" ş.a. În pofida aspectului grafic deosebit de supravegheat, mai supărătoare sunt erorile tipografice din culegere, producătoare de mari confuzii: poemul *Dormi, dormi!* e datat (de către tipografi, desigur) „1897" (p. 99). „*Cu* munţi bătrîni" devine „*Că* munţi bătrîni" (p. 91), „Planetele" devin „Plantele" (p. 81), „*el* cîntă" se transformă în „*le* cîntă" etc. Însă dincolo de asemenea inadvertenţe, puţine la număr — totuşi — raportate la economia întregului, textele au acurateţe şi sunt tipărite potrivit exigenţelor editoriale moderne (modificările de vers ori de cuvinte izolate incluse în subsolul fiecărui poem, facsimilele menite a înlesni oricărui cititor verificarea descifrărilor şi a modului de transcriere, diferitele lămuriri auxiliare ce se impuneau etc.). E, să sperăm, penultimul lot de „inedite" eminesciene, înainte de ceea ce ne va oferi, presupunem că *exhaustiv*, volumul restant din seria academică — al XV-lea.

În ce constă însemnătatea excepţională a unei astfel de prestaţii eminescologice? În numeroasele clarificări pe care le aduce în privinţa evoluţiei unor teme şi motive lirice eminesciene, dintre cele aşa-zicînd „obsesionale", şi, implicit, în sporul de înţelegere a marii unităţi ce din adîncuri defineşte de la început pînă la sfîrşit întreaga operă a poetului, oricari i-ar fi desfirările: poetice, prozastice, dramaturgice, publicistice. Să exemplificăm. *O, Saturn* (1880) aduce noi lumini în legătură şi cu aşa-numitele „izvoare" ale cosmogoniei din *Scrisoarea I*, prea stereotip restrînse la *Imnul Creaţiunii* din *Rig-Veda*, dar mai cu seamă în privinţa atît de măiestrit-metaforicei înţelegeri eminesciene în materie, nu contrazicînd rezultatele cele mai noi ale astro-fizicii şi astronomiei. Juvenila *Doină, doiniţă!* (1866) anticipează tulburător nu numai sfînta vehemenţă justiţiară a *Doinei* din 1883, dar sporeşte şi datele de ordin *genetic* ale acesteia din urmă, prin faptul că e mai mult decît probabil stilizarea unei doine transilvane auzite de la vreun veteran al războaielor austro-italice, unde regimentele de români au fost determinate să participe masiv. Cutremurătorul *Vis* notat pe la 1871—1872 — parcă după vreun coşmar de-aievea — e revelator nu numai fiindcă anticipează genetic şi poezia omonimă din 1876, şi anterioarele *În căutarea Şeherazadei* (1875) ori *Rime alegorice* (1875), dar mai cu seamă prin aceea că dă cheia — hotărîtoare, aş zice — pentru mai buna înţelegere a celui mai tăinuit, dar şi mai ramificat, printre postume „mit personal" eminescian: acela al tragic-curmatei iubiri adolescentine din anii 1862—1865; ş.a.m.d. Nu mai vor-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

besc de faptul că poeme cunoscute de multă vreme şi comentate cu sentimentul unei depline înţelegeri a lor vor trebui repuse în discuţie, cu întregirile, rectificările, nuanţările de sens la care obligă *ineditele* acum date la iveală. *Preot şi filosof* (1874), spre exemplu, nu mai poate fi pătruns satisfăcător fără atenta raportare la recent publicatul poem *Eu nu vorbesc de Dumnezeul de-azi* (1872—1873). Nici încriminator-eroticele *Cînd te-am văzut, Verena ...* (1876) şi *Pentru păzirea auzului* (1876), crezute doar de reminiscenţă livrescă, isihastă, nu mai pot fi receptate nesimplificator fără alternativa lor ca şi „trăită" din poemul *În ochii altor oameni* (1873), publicat în recenta culegere. Acelaşi e cazul cu relaţionările ce sunt de stabilit între *Mitologicale* (1873) şi *Fragmente dintr-o epopee dacică* (1872), sau între *Criticilor mei* (1883) şi *Săracă-i a ta limbă* (1868—1869), sau între *A frumuseţii tale forme* (1875—1876) şi *Călin — File din poveste* (1876), sau între *Sunetul păcii* (1872—1873) şi *Glossă* (1874—1882); ş.a.m.d. Iată numai o probă, dintre multele vizînd migraţia motivelor, a cîte unei sintagme caracteristice, a unor versuri întregi: „Zbor eu, sau zboară lumea nebună vijiind?/Poate că toată lumea deodat-acum cu mine/Se mişcă, fuge, urlă, ducîndu-se cu sine" (*Zburam*, 1873); şi: „Se-ntreabă [Cavalerul — n.n.]: Fug eu? sau că lumea întreagă/A rupt-o de fugă—nebună pribeagă?" (*Diamantul Nordului*, 1877). Să rezist ispitei de a mai invoca un exemplu? Imposibil: „Vin duşmanii, vin în turme,/Calce-li pustia-n urme" (*Doină, doiniţă!*, 1866) & „Îndrăgi-i-ar ciorile/Şi spînzurătorile!" (*Doină*, 1883).

Descoperim în noul florilegiu de *inedite* multe îngemănări emblematice de cuvinte, menite să se ţină minte prin ele însele — şi cu atît mai mult în cazul cînd însuşi Eminescu le-a reţinut ca atare, pînă le-a găsit locul cel mai prielnic cu putinţă şi corespunzătoarea şlefuire: „Mîndre-s ca-n ziua cea dentei" (*În modul vechi soarele sună*, 1870—1871); „Nendureraţii-mi ochi de gheaţă" (*O, rămîi, rămîi cu bine*, 1879); „Căci eterne sunt ale lumii toate:/De se nasc, mor tot pieritoare forme,/Dar cu toatele au înlăuntru viaţa/Păsării Phoenix" (*Căci eterne sunt ale lumii toate*, 1872—1873); „Nu este carte-n lume din care să înveţi/Ca viaţa preţ să aibă şi moartea s-aibă [preţ]" (*Dormi, dormi*, 1879); „Căci tu eşti prea mult înger şi prea puţin femeie" (*În ochii altor oameni*, 1873). Într-un catren inclus în culegerea de faţă întîlnim singulara pereche de rime la care Eminescu numai o dată a mai recurs. Iat-o aici: „Valuri lungi de flori albastre,/ Valurile unei inişti,/ Împlu sufletu-mi de vraja/ A nemaisimţitei linişti" (*Valuri lungi ...*, 1876); şi iat-o în *Scrisoarea II* (1881): „Scîrţiirea de condeie dădea farmec astei linişti,/ Vedeam valuri verzi de grîne, undoiarea unei inişti." Nu o dată, descoperim versuri gnomice demne de cei mai de seamă metafizicieni: „Căci adevărul — nu ştim dacă-l ştim" (*Eu nu vorbesc de Dumnezeul de-azi*, 1872—1873). Nu e defel gratuit a presupune că Heidegger, preocupat de modalităţile prin care marii poeţi ispitesc „Dasein"-ul (= „Fiinţa" lumii), ar fi recurs la asemenea versuri eminesciene cu nepregetul dovedit faţă de poeziile lui Hölderlin: „Dar în noi e o scînteie care-adînc seamănă ţie [morţii — n.n.],/ Ca şi-n tine-ale lui margini se întind spre veşnicie,/ Şi în mărginirea noastră el e imaginea ta./ Spiritul ce-n corp trăieşte ca-ntr-un mur îţi arde ţie,/ El din [nou] vrea-n veci să zboare, să reintre iar [în] tine:/ Ca fiinţa-ţi s-o priceapă se coboară-n noi cîtva" (*Moarte, înger*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu-aripi negre, 1872—1873; e aici intuită pe căi pur liric-vizionare, precum se vede, faimoasa „diferență ontologică" heideggeriană). Și — spre a încheia cu sublinierile de pînă acum ale importanței *ineditelor* recent scoase din taina manuscriselor: „Sufletu-mi, arbor de cinturi, crengile și le-ncovoaie/ De visări îngreuiete" (*Cîte nopți eu cugetat-am*, 1871—1872) — nu merita asemenea prea frumos vers să ajungă la cunoștința publicului celui larg?

Rămîne să mai spun ce cred despre textul introductiv, scris de Petru Creția spre a releva structura culegerii, detaliile de tehnică a editării, importanța textelor incluse, precum și semnificația *Reconstituirilor și autonomizărilor* din partea finală. Intitulat *Un nou dar al manuscriselor eminesciene*, textul introductiv, alert, pertinent, e adumbrit pe alocuri de nu știu ce ton publicitar, decurgînd din supralicitări și absolutizări. Semnalez cîteva. „Nimeni n-a știut pînă acum" de *ineditele* din actuala culegere (p. 10). În ciuda faptului că fie și doar facsimilele din volum arată contrariul (de pildă, la p. 42, catrenul ce începe cu „Dară aurul din plete...", sau atîtea alte versuri), Petru Creția vorbește în textul introductiv despre „ducerea pînă la capăt" a strădaniilor lui Maiorescu, Călinescu, Perpessicius, ale altor editori, „în materie de cunoaștere a operei poetice eminesciene" (p. 11). Ținînd seama de ceea ce cuprinde volumul V al ediției critice îngrijite de Perpessicius (1958), riscată e și susținerea că „aceste 24 de poezii inedite, publicate aici în ordinea cronologică a redactărilor, reprezintă cel mai numeros lot de asemenea texte publicat în ultima jumătate de secol" (p. 11). Discutabilă rămîne, de asemeni, opinia potrivit căreia „poeme depline și coerente, vrednice de partea cea mai înaltă a operei eminesciene", au fost publicate „ca simplu material, pregătitor, colateral ori dedus, al unor poezii cu care uneori nu au nimic de a face" (p. 16). Vocabula „uneori" nu-și poate avea justificarea fără exemplificări, iar acestea ar arăta că chiar și „autonomizările" efectuate de Petru Creția „au de a face" în variabile privințe cu poemele de care au fost atît de net separate; bineînțeles, totul neimpietînd asupra deplinătății, coerenței, valorii lor artistice. În cazul specific al operei lui Eminescu, e bine să ținem minte mereu că poate fi vorba doar de *micro-* și de *macro-* „coerență", „deplinătate", „valoare", — după alternativele noastre estimări din perspectiva *părților* ori a *întregului* acestei opere. Altminteri, ajungem la faimoasele „rupturi" postulate de un Ion Negoițescu între zona „plutonică" și cea „neptunică", între postume și antume, a căror tristă consecință nu putea să fie decît relativ recenta distingere între Eminescu — „poet mare" și Eminescu — gînditor politic „protolegionar".

Dincolo de asemenea supralicitări, absolutizări, inadvertențe, precum și de cîteva altele pe care nu le mai menționez, e de subliniat cu toată insistența modernă concepție editorială ce a stat la alcătuirea ediției și, în speță, la efectuarea „reconstituirilor" și „autonomizărilor" din partea finală a acesteia. Petru Creția dovedește o pătrundere intimă a particularităților procesului creator eminescian (cu care nu prea mulți se pot lăuda astăzi!), cînd notează în textul introductiv că de multe ori editorii dinainte nu au reușit „să discearnă din haosul și din labirintul redactărilor liniile directoare", publicînd textele „așa cum figurează în manuscrise și nu așa cum, în ciuda dezordinii așternerilor pe hîrtie, dezor-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dine dictată de urgențele inspirației și, nu o dată, a mai multor inspirații simultane, tindeau să se organizeze, etapă cu etapă, în mintea poetului" (p. 16). În consecință, editorul e îndreptățit să conchidă — mai ales ținînd seama de întreruperea năpraznică a lucrului de către Eminescu, în vara anului 1883, în plină putere creatoare — că „organizarea aceasta nu e imposibil de desluşit, măcar ipotetic" (p. 16) şi că, date fiind asemenea împrejurări singulare, „instanța" menită a decide în materie de texte postume „nu e el", Eminescu, ci urmașii ce dovedesc gust, competență, acut simț al *măsurii lucrurilor* (p. 17). Așa și-au înțeles menirea editori ca Maiorescu, G. Călinescu, Perpessicius, culminînd cu postulatul lui N. Iorga potrivit căruia „orice cuvînt scris de Eminescu trebuie publicat" (p. 17). Că e așa, o dovedește cu totul elocvent culegerea de față, unde nu chiar orice poem e de împlinirea pe care editorul o atribuie, vorbind de „neta stăpînire și originalitate a conținutului conceptual, a imaginilor și a formei" în cazul poeziilor *Doină, doiniță, Deșteaptă-te, române* și *Timpii-n orgii* (p. 11). Dar că „les mots de la tribu", cum le numea Mallarmé, oricît de banale le-am ști pe unele, dobîndesc nu știu ce demnitate oraculară, prisos de înțelesuri, frumusețe în nu importă ce enunț eminescian, oricît de întîmplător ar fi, aceasta o cunoaște — sau măcar o simte difuz — orice vorbitor de neolatină de la extrema estică a acesteia.

În consecință, Petru Creția a renunțat la ultimele „tabu"-uri și reticențe în materie de editare a scrierilor eminesciene cu statut *postum*, deosebindu-se într-aceasta de antecesorii săi. Se știe că de pe la Ibrăileanu începînd, pînă la Perpessicius, au persistat — fie și împuținîndu-se progresiv — rămășițele prejudecăților referitoare la caracterul mai mult sau mai puțin „finisat" și — cum se exprima curent Perpessicius — la acela „bruionar" al diferitelor compuneri ale lui Eminescu. În volumul IV, de *Poezii postume* (1952), al ediției sale critice, deși visînd la „învîrstarea" antumelor și postumelor, luate în totalitatea lor, Perpessicius stăruia totuși în prejudecata de a exila într-un despărțămînt final de *Anexe (1866—1883)* poeme de valoarea unora ca *Numai poetul, Mureșanu* (1869), *Sus la curtea cea domnească, Îmbătrînit e sufletul din mine, Aducînd cîntări mulțime, Patria vieții e numai prezentul, Lumea îmi părea o cifră, N-am fost la înălțime, În zadar în colbul școlii* și — la urma urmelor — toate cîte au fost împinse în acest loc mai dosnic. Mai mult. În volumul V (1958), *Anexelor* acestora le-a mai fost adăugată o secțiune, rezervată poemelor neterminate, fragmentelor de poeme greu de afiliat vreunui fir tematic anume, versurilor răzlețe, iar drept titlu a fost găsit bun acela de *Exerciții & moloz*. „Exerciții", fie! Deși e greu de estimat ce nu era „exercițiu" la Eminescu, care și *Luceafărul* plănuia să-l „modifice" și „să-i înalțe cu mult sfîrșitul", după ce — la insistențele lui Maiorescu — apucase să-l trimită în forma cunoscută la Viena, pentru *Almanahul „României June"*. Tot ce scria Eminescu era, așadar, „exercițiu". Numai că *exercițiu vital*. Principală *formă de existență*. Și, atunci, tot scrisul eminescian fiind „exercițiu", în accepția specificată, ce ar mai rămîne de pus sub semnul dezagreabilei „metafore" trimițînd la „moloz"? Nici într-un caz versuri stinghere ca acesta, de pe la 1872, — măreț în solitudinea lui: „Și prin stîncile de secoli, trecere mi-am căutat." Ori: „Sunt multe gînduri mari, ce trec prin lume/ De nimeni înțelese." Sau, cu gnomic-indicibilă melancolie: „Am fost un om ce spunea adevărul."

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sau — pe la 1873 : „Tu eşti ca apa mării suspinătoare, azi,/ Iar mîni urcînd la nouri cumplitul ei talaz." Sau — ca mărturie a *scrisului = exerciţiu vital = esenţială formă de existenţă :* „Să mori de dragul propriului cînt."

Pătrunzîndu-se de asemenea evidenţe, întîrziind îndelung pe „galbenele file" ale manuscriselor, Petru Creţia a sfîrşit prin a observa că una e reproducerea din scrupul filologico-editorial a textelor eminesciene, — aşa cum se află acestea în caietele de la Biblioteca Academiei, — şi alta e, adeseori, numai aparenta „dezordine dictată de urgenţele inspiraţiei", iar „nu o dată, a mai multor inspiraţii simultane" (p. 16). Drept urmare, Petru Creţia a observat că mari fragmente — numai la prima vedere disparate — dintr-o aceeaşi amplă evocare a vremurilor *descălecatului* în Moldova de către cei din „neamul Muşatin" îşi au şirul firesc, organic. Şi s-a încumetat să întreprindă ceea ce nimeni nu gîndise, înainte: pe baza fragmentelor de întindere variabilă, dar străbătute de o aceeaşi substanţă şi arşită a inspiraţiei, din *Manuscrisele 2256, 2260, 2276 A, 2280, 2283*, a alcătuit un text poematic unitar, intitulîndu-l *Muşatin* şi opinînd în studiul introductiv că „marele epos" ce a rezultat e, „în ordinea poeziei de inspiraţie populară, [. . .] la înălţimea *Luceafărului*" (p. 21). E, aceasta, o prezumţie a „reconstituitorului"? De-i urmărim demersul cu toată băgarea de seamă, trebuie să admitem că „reconstituirea" e perfect plauzibilă şi — parafrazînd o exprimare de-a poetului — *dacă Eminescu n-a întreprins-o, ar fi putut-o face*, aşa, sau aproape aşa, dată fiind realitatea textelor, continuitatea lor, structura lor latentă. E un merit de care va trebui să se ţină seamă, de acum înainte şi un cert progres în materie de concepţie editorială urmînd a călăuzi viitoarele publicări de texte eminesciene postume. Aceeaşi reuşită e de recunoscut în privinţa *reconstituirii* poemului cosmogonic numit de editor *Eterna pace* şi — poate cu posibile ameliorări ulterioare de amănunt — în cazul poemului *Mohamed biruitorul . . .*, reconstituit din complicat-diseminate fragmente aflate în versiunea B a piesei *Alexandru Lăpuşneanu*. În studiul introductiv, Petru Creţia afirmă că „*Mohamed biruitorul* (aşa cum l-a reconstituit, pe baza textelor amintite — n.n.) se situează în sfera *Scrisorilor*, ca o altă *Scrisoarea III*" (p. 21) ; — ceea ce cred că e iarăşi plauzibil, însă numai ca tipar artistic şi cu înţeles mergînd numai pînă la cunoscuta înfruntare dintre Mircea şi Baiazid.

Mai cu nebăgare de seamă a fost efectuată „reconstituirea" în cazul textului intitulat *Un Phoenix e o pasăre-n vechime*, pornind de la un număr de strofe privitoare la fabuloasa pasăre şi pe care Perpessicius le aşezase printre „colateralele" *Odei — în metru antic*. Reluate de către Eminescu în variante şi subvariante, deci repetîndu-se şi nu toate legîndu-se între ele, strofele acestea, triate după continuităţi evidente sau numai posibile, au fost rînduite de Petru Creţia în următoarea triadă poematică : „Bătrînul Phoenix arde în văpaie/ Şi din cenuşa proprie renaşte,/ Dar, spre-a-nvia mai mîndru el din moaşte,/ Îi trebui lina vîntului bătaie.// Aş vrea să fiu ca pasărea aceea,/ Ca Phoenix care arde blînd în pară,/ Pierind în vînt ca glasul care zboară,/ Ca un suspin, ca unda, ca scînteia.// Dar din cenuşă reînvie iară,/ Minune scump-a lumii acesteia,/ El moare azi, în forma-i, dar ideea/ Chiar şi de vrea — nu poate să mai moară" (p. 107). Motiv eminescian „obsesional", ca şi atîtea altele, acesta vizează

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aici două perspective: a „ontologiei" lirice referind despre miracolul imolării și al renașterii din rămășița știută îndeobște ca ireversibil restituită elementelor; a mărturisirii parabolic-deziderative, subiectivizate, de similară palingenezie la nivelul omenescului, — în asemenea chip strofele acestea marcînd legătura cu dorința minată de îndoieli din versiunea considerată ca și „ultimă" a *Odei — în metru antic:* „De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flacări.../ Pot să mai reviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?" *Legătura*, ca treaptă încă îndepărtată a căutărilor sensului ce se va împlini în *Odă*, prin urmare, există. Însă, prea labilă încă fiind, iar pe de altă parte strofele de departe pregătitoare ale unei anumite structuri configurînd deocamdată o posibilă structură lirică independentă, Petru Creția a avut toată îndreptățirea să le orînduiască în chipul mai sus arătat. Un singur lucru l-a pierdut din vedere: că strofa parabolică prin sens plasată la mijloc trebuia să fie ultima; ca în poemul de structură foarte asemănătoare *La steaua*, unde asemuirea „amorului" stins, dar nu și căzut în uitare, e întocmai „stelei ce-a murit", pe care și „azi o vedem", deși de mult „nu e". *Reconstituirile*, prin urmare, își au exigențele lor, spre a fi plauzibile. Presupunînd „libertăți" nu cu mult diferite de ale regizorilor de teatru și de film, care îl supun la asemenea experimente pînă și pe Shakespeare, — nu-s de respins în principiu. Reiau obiceiuri și sisteme de procedee de care însuși Shakespeare nu era străin, la vremea sa. Iar în cazul special al *postumelor*, în genere — al „laboratorului" eminescian, rămas ca și gata de a fi reluat, continuat, după îmbolnăvirea năpraznică a poetului, eu unul le cred întru totul îndreptățite. Cu singura condiție, nu oricui la îndemînă, pe care Petru Creția nu uită s-o numească în al său studiu introductiv: „Firește, nu oricum (e posibilă operația reconstituitoare — n.n.), ci printr-un efort de pătrundere în structura subiacentă și nevăzută a operei, ale cărui rezultate l-ar surprinde, prin dezvăluirea splendorii și coerenței lor, pe Eminescu însuși" (p. 17).

Mai delicată e chestiunea cu „autonomizările". A publica separat *Oda către Napoleon* nu e o impietate, cîtă vreme Eminescu însuși a extras și a publicat independent „filele *din* povestea" cu *Călin Nebunul*, iar editori de mai tîrziu au procedat la fel cu poemul *Peste vîrfuri*, figurînd inițial în piesa *Bogdan-Dragoș* și cu alte texte lirice de netăgăduită frumusețe autonomă. Întrebarea e, totuși, *pînă unde* se poate merge cu asemenea „autonomizări", spre a evita pericolul de a le transforma în *atomizări*, — în martelarea și *dezunificarea* lirismului eminescian, realizată de către incomparabilul poet — s-ar zice — în mod *stihial*, oricît ochiul neprevenit ar vedea incongruențe acolo unde ele nu sunt. A *autonomiza* sentențele Demiurgului, din *Luceafărul*, în felul cum a procedat Petru Creția, nu e de cine știe ce utilitate. Ba, dimpotrivă, e nesatisfăcător, fiindcă prea multe nuanțe din subvariantele strofelor ce cuprind amintitele sentențe s-au pierdut, prin omisiune, și prea relaționată cu ansamblul simbolurilor dominante din poem e vorbirea Atotputernicului, spre a i se pătrunde înțelesurile în felul acesta, considerată aparte. Nu mai insist, în această privință, de vreme ce întreaga chestiune am tratat-o și într-un articol publicat anterior din revista „Contrapunct". Amintesc doar că printre versiunile pregătitoare ale *Scrisorii IV* figurează una compactă, pe deplin coerentă și chiar purtînd un titlu pe deplin lămuritor asupră-i: *Dezgust.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O „autonomizăm", nesocotindu-i ipostaza de *treaptă* spre versiunea crezută de către poet demnă de a fi publicată în „Convorbiri Literare"? O versiune de prin 1876 a *Glossei* cuprinde multe distingeri lirico-gnomice de mare frumusețe, în comparație cu versiunea pusă în circulație largă de către Maiorescu. Are și ea un titlu : *En spectateur*. O publicăm separat, făcîndu-i uitate legăturile limpezitoare cu versiunea maioresciană a *Glossei*, — totuși cea mai „șlefuită", cea cu un mai cuprinzător „nu știu ce" definitiv? Dar versiunea pe care Perpessicius a numit-o *F2*, de profunde înțelesuri în ordinea a ceea ce peste multe decenii se va numi „filosofia Ființei", o „autonomizăm" și pe ea?

Exemplele, în ordinea aceasta, ar putea fi sporite considerabil, dar și pe baza celor dinainte se poate — cred — conchide. „Reconstituirile" și „autonomizările" nu par nimerite decît acolo unde prea-i evident că Eminescu urmărise pînă la (evasi) completa rupere de tema, ori de motivul, ce avusese inițial în vedere a ramificațiilor, a odrăslirilor ce-l îmbiaseră cu *neașteptatul* lor pe parcurs. Iar o a doua situație este aceea a textelor scrise în mai multe locuri cam deodată — și pe care editorul sagace le poate surprinde în netăgăduita lor coerență, — inaparentă lecturilor și comentariilor de pînă acum.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I

TIMPUL ÎN JOC ȘI ÎN JOACĂ

Marin Bucur

Lumea caragialeană pare blocată într-o autentică programare matematică. Totul se desfășoară cu o precizie simptomatică, de parcă fiecare mișcare ar avea un cod astronomic: „Sunt 7 ceasuri fără 10 minute"; „7 fără 5 minute"; „7 fără 2 minute"; „ceasul arată 7 punct" *(Petiţiune)*; „două fără douăzeci"; „Domnilor, ora este două fără un sfert" *(Boris Sarafoff)*.

Ironie a soartei, tocmai unor personaje care alunecă într-un gol al vieţii li se măsoară timpul ca unor aparate de înaltă precizie: „Zece ceasuri" *(Grand hôtel „Victoria Română")*; „Unu și-un sfert" *(Idem)*. „Istoria" are ceasul ei potrivit și determinat: „La opt și cinci, dl. Lefter, spălat și primenit, suie treptele ministerului" *(Două loturi)*. Convenţia naraţiunii este dependentă de precizia la minut a acelor ceasornicului. Înainte de a privi oamenii, personajele lui Caragiale își privesc ceasurile de la jilteci. Jocul în spaţiul ficţiunii literare este corelat cu rigoarea tehnicii ceasornicești. Acţiunea trebuie înscrisă aprioric într-o memorie astronomică: „— Cîte ceasuri sunt? — Șapte și zece. — Tocma bine" *(Mici economii)*. Schiţa *Bubico* debutează cu un semnal tipic ticurilor unui impegat de gară centrală: „Nouă ceasuri și nouă minute. Peste șase minute pleacă trenul. Un minut încă și se-nchide casa".

Naşterea fiecărui eveniment, ca și a oricărui individ, trebuie înregistrată într-un repertoar misterios al vremii, căci viaţa poate să fie oricum trăită, dar nu oricînd, ci în limita temporală determinată. Evenimentul caragialean se desfășoară sub presiunea irefutabilă a lui Cronos. Trăim obligaţi de timp: „Mă cobor la Pașcani, la 12,30 p.m. Trenul Berlin-București pleacă din Pașcani la 4,10 și sosește la 6,5 p.m.... 4,10 ... am pornit" *(Monopol)*; „Trei ceasuri și jumătate în Pașcani — cam prea mult!... Dar ce pitoresc!"; „Dar e unu și jumătate: m-așteaptă la dejun. Am stat aci un ceas și mai bine!"; „Sunt opt ceasuri și trei sferturi... Gondola așteaptă..." *(Idem)*.

Personajul lui Caragiale suferă cronic și anxios de cronofobie. Orice se poate improviza și se poate masca cu o iluzie, numai timpul nu. Acesta este implacabilul dictator asupra destinului lui Mitică. „Ce fac eu cu Madam Parigoridi? Azi e joi, poimîine e sîmbătă, trebuie să mă-nfiinţez la S.P.M.D.R., la 2 1/2 d.a. pentru"... *(O conferinţă)*. Indicativul de timp este sinonim cu o ghilotină, — sentinţa supremă: „Sunt șase ceasuri dimineaţa" *(Idem)*; „Uf! Un ceas și jumătate!" *(Idem)*.

Singurul mecanism care funcţionează ca un regulator care mișcă destinele peste capul personajelor este ceasul care îl trezește și îl terorizează pe personajul din comedii și din *Momente*. O simplă dereglare și

RITL, XL, 1992 nr. 3—4, p. 211—216, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

criza este gata : „Dar sunt zece fără zece... și cucoana nu mai vine"... *(25 de minute)* ; „În patru minute trebuie să fie aici... Toți ochii joacă între ceasornic și capătul liniei... Încă trei minute... Două... Un minut... S-aude șuierul cald... *(Idem)* ; „Trenul se oprește, conform programei oficiale, la zece ore precise" *(Idem)*.

Timpul este persecutorul nemilos al lui Mitică. El nu se mișcă decît așa cum îi impune riguros precizia „de ceas" antecalculată : „— Cîte ceasuri să fie? — Șapte și cinci... Nu mai vine... Teribilă nerăbdare am" *(Idem)*. Această criză de timp, în care de obicei se află personajul lui Caragiale, devine patetică și gratuită : „Douăsp'ce trecute, Mândico !" *(La Peleș)* ; „Două's'pe și-un sfert, soro !" ; „Sunt douăsprezece și jumătate". *(Idem)*.

În jocul cotidian al farsei și al iluziei, singurul reper real a rămas numai ceasul. El face din personajul caragialean un ins atent și preocupat. Timpul de pe cadranul ceasornicului ține „jocul" într-un echilibru care face ca Mitică să știe pe ce lume mai trăiește : „Trenul pleacă la orele trei fără cinci"... ; „Iată că s-a făcut ceasul două fără douăzeci. La ceasurile două fără un sfert, iată sosește și d. Georgescu, cu un muscal cu cauciuc" ; „Trenul sosește la Sinaia regulat" *(Idem)* ; „Vodă și Doamna trebuie să se oprească douăzeci și cinci de minute în gara din marginea orășelului Z" *(Douăzeci și cinci de minute)*.

Există o relație specială între timp și om, între anotimp și personaj — un timp propice al apariției și definiției tipului caragialean. Am putea zice chiar că numai acel timp al lui I. L. Caragiale a fost timpul ideal al procreației literare a lui Mitică cu tot neamul lui ! Un timp bucureștean foarte particularizat și foarte semnificativ, pe care îl ilustrează această ființă fictivă. Există un sezon caragialean în timpul literaturii noastre ! Bioritmul intensiv al lui Mitică se manifestă cu predilecție în toiul verii. Fără canicula bucureșteană, care a generat berăria și „grădina" de noapte, nu s-ar fi iscat pe pămînt Mitică, Lache, Mache și puzderia de „amici". Cel mai favorabil timp al personajului lui Caragiale este *timpul Bucureștiului*. Căldura toropitoare îi provoacă o reacție pe dos decît la ceilalți muritori de rînd. Pe Mitică, pe Mache sau Lache, căldura îi scoate din case, nu-i înfundă în odăi răcoroase, cu transperante și aer condiționat. Nici unul nu s-a văzut leșinat de căldură și transportat la „Salvare". Chiar și volubilele Madam Niculescu și Madam Ionescu, transpirate în trăsuri, oricît s-ar plînge de căldură, nu jură să nu mai iasă a doua zi din casă : „— Uf ! Ce zăduf ! zice Madam Niculescu. — Teribel, zice Madam Ionescu. Da domnu' Nae zice : — Zăduf regal, domnule !" *(Idilă)*.

Canicula este starea de temperatură excelentă pentru ca personajul lui Caragiale să se simtă în largul lui. Firi prin natura lor „nevricoase", personajele feminine din galeria operei lui Caragiale colindă cu voluptate ulițele orașului, iar bărbații își caută „societatea" la o bere. Căldura îi obligă să devină din slujbași personaje literare. Canicula scoate mulțimea, „lumea" bucureșteană la aer, în grădinile răcoroase, la berării. Mitică se coace în dogoarea trotuarelor, dar nu se retrage acasă, în odăița lui umbroasă și tihnită, ci stă la berărie. „Toată noaptea a bîntuit căldura apăsătoare și acuma, pe un cer senin, a răsărit soarele amenințînd cu groaznică dogoare" *(Petițiune)*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„Lumea bună", protipendada, se apără de canicula, plecînd cu „Trenul de plăcere" spre Sinaia. Mitică nu moare de căldura bucureșteană. Este timpul prielnic geniului său. Fără arșița bucureșteană, n-ar fi existat nici personajul lui Caragiale. Timpul este favorabil: „Vreme splendidă, deși prea călduroasă, și o mișcare neobișnuită" *(Ultima oră)*. Este interesant că această creație se deplasează stimulată de factorii de vreme, ca de realele sale impulsuri vitale. Mitică trăiește în cel mai strict termen dependent de timp. Ora cotidiană îl urmărește într-o existență mediocră, ca unic memento. Mecanismul său este reglat după deșteptătorul de dimineață, care îl trezește să plece la slujbă, și după ceasul de la birou, căruia îi numără minutarele pînă la închiderea ghișeelor. Jocul său cu viața consumă zi după zi jocul timpului. Tocmai acest personaj, compromis prin aparențe, stăpînește și se lasă stăpînit de rigoarea ceasului. Fiecare personaj are ceasul lui în jiletcă. Pretutindeni există un ceas. Lumea și ceasurile ei! După amici, ceasul îi rămîne lui Mitică al doilea inseparabil. Nici amicii, însă, nu au puterea de a-l interioriza și de a-l ține treaz, precum are ceasul. Acesta este *amicul* tragic al personajului lui Caragiale. El, singurul, nu-i consumă timpul, ci îl face să trăiască jocul destinului cu sine însuși. În orice ipostază a comediei umane, se află instalat, într-un turn de stabiliment public, un ceas. Nu un orologiu de Dom sau de primărie din burguri medievale, ci de stabiliment din jurul Cișmigiului sau din vreo urbe provincială dunăreană. Rică Venturiano, în noaptea lugubră în care umblă după „angelul său radios", a recepționat ca pe un semnal, orologiul de la „stabiliment bătînd unsprezece și douăzeci, oră fatală pentru mine". În delirul său somnabulesco-erotic, singurul antidot i-a fost ceasul. „Unsprezece și douăzeci"! Este un semnal suprarealist, pentru că nicăieri nici un ceas public nu bate „și douăzeci", ci numai orele și, eventual, jumătățile de oră. La Caragiale, însă, ceasul merge nebunește. Numai Rică Venturiano și consanguinii săi literari aud semnalele acestui ceas: „unsprezece și douăzeci". Nici unsprezece și jumătate, nici douăsprezece noaptea — cînd începe declinul puterii întunericului, ci numai „unsprezece și douăzeci" este ceasul nenorocului lui Rică Venturiano. Ce orar unic! Ce ceas metafizic original! Nici un erou de tragedie shakespeareană nu știe că există această oră „fatală" pe lume: „unsprezece și douăzeci"! Într-adevăr, la personajele lui Caragiale, există un timp în premieră mondială: „unsprezece și douăzeci" și „douăsprezece ore trecute fix". Trebuie să recunoaștem că nici un alt personaj n-a avut geniul să corecteze mecanismul astronomic după un procedeu atît de original, precum personajele lui Caragiale! Totul se reduce la un „fix". Depinde numai de care „fix"! Unii depind de un „fix" trecut, alții de un „fix" prezent. Personajele lui Caragiale, în delirul lor alienat de fantasmele politicei curente, au „fixul" lor real care nu mai corespunde cu nici un alt „fix" de pe lume! Nu este o eroare de ceasuri, o nepunere la punct, ci o armonie a „fix"-urilor. Fiecare personaj crede orbește în propriul său „fix" — pivot al dinamicii sale existențiale. De unde și posibila definire a sa din momentul în care i se știe „fixul". Acesta este, în fond, reperul său pe pămînt! La „douăsprezece ore trecute fix", Farfuridi are ora sa fatală. Aceasta îi marchează trecerea și prezența sa în urbea provincială: „am n-am înfățișare, la douăsprezece trecute fix mă duc la Tribunal". Însă, Farfuridi nu lucrează cu orele fixe, ci numai cu „fixul". Zilnic el

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

are un „fix" la ora zece („Eu, am n-am să-ntîlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în tîrg..."). Urmează al doilea „fix", la unsprezece („Eu, am n-am clienţi acasă, la unsprezece fix mă-ntorc din tîrg..." Şi al treilea „fix", obligatoriu, la prînz: „la douăsprezece trecute fix". Recuperarea este de regulă a timpului pierdut, pentru că Farfuridi nu este decît într-o iluzie de prezent:

Farfuridi

— ... Cîte ceasuri sunt?

Brânzovenescu

— Douăsprece trecute...

Farfuridi

— Douăsprece trecute?... Eu, la dousprece trecute fix..."

Timpul caragelian are ritmurile sale rebele. Bucureştiul se orientează după ceasurile sale de marcă autohtonă: „În faţă, la Mitropolie, sună 5 ante-meridiane... La 12 fix ziua, sună în faţă la Mitropolie 5 ante-meridiane; la 12 fix noaptea, 5 post-meridiane — dar foarte regulat" *(Monopol)*. Timpul caragelian este un timp de-andoaselea. Bătaia ceasului din faţa Mitropoliei din Bucureşti nu zăpăceşte pe nici un muritor din suma universului lui Caragiale! Ziua bate pentru noapte şi noaptea pentru zi, — ce harababură! Dar „amicii" se simt minunat în această inversare de program horologic. Bucureştiul „amicilor" îşi bate singur ceasurile! Numai Mitică şi cu confraţii săi, Mache şi Lache, pot fi neturburaţi de această modificare de cadran. Timpul s-a preschimbat într-o recuzită a spectacolului de „Moşi". Imbecilizarea este evidentă, orice automatism conduce la o formă mai mică sau mai mare de deteriorare psihică şi de depersonificare. Personajul caragialean trăieşte însă propria sa înstrăinare într-un delir grotesc. El nu este conştient de această dureroasă descompunere, ci şi-o sublimează într-un chip teatral, ca o bucurie şi ca o supremă satisfacţie. Farfuridi este un imbecil fericit. Paranoicul politic se născuse pe pămîntul românesc. El trăieşte suspendat de funia iluziei şi a unei „planificări" mentale. „Fixul" său este o programare ideologică — la nivelul mentalităţii sale. La „douăsprece" este auto-programat, dar la „douăsprece trecute" este absent. De aceea, el repetă, pentru a nu se dezice, un „fix" mental. Niciodată, este de închipuit, nu va fi în nici un punct „planificat" la ora prevăzută, dar, în schimb, el va păstra „planificarea" intenţionată: „Douăsprece trecute fix"! Cum se ştie că „fixul" este o pură convenţie a jocului diurn cu viaţa, personajele de-mascate din carnaval nu se mai încred în „fix", ci vor să se identifice cu timpul neconvenţionalizat:

„*Nae* (încet Didinei)

Mîine seară la cinci.

Didina (asemenea)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bine !

Nae (asemenea)

Nu bine, negreșit ! (Didina trece și ea să examineze pe Catindatul)" În rest, timpul „fix" este de resortul relativului „pe la"..., „după"...: „pînă pe la două după douăspce" *(Chiriac)* ; „pe la două după douspece, ca totdeauna" (*Jupîn Dumitrache)* ; „E aproape unu după miezul nopții" *(Inspecțiune)* ; „Pe la unsprezece ceasuri" *(Idem)* ; „către orele trei după amiaz" *(Căldură mare)*. În ambele ipostaze: „pe la"..., „pînă la"..., singura realitate este a aproximativului și a vagului „trecute fix".

De fapt, tot universul caragialean este într-o întîrziere constantă în timp. Totul este pe aproape. Lumea stă cu ochii la ceas, dar niciodată nu știe exact ceasul: ...„ceasurile sunt aproape zece" *(O cronică de Crăciun)*. Nevasta lui Caracudi a născut „pe la șapte dimineața". Timpul este o convenție care poate fi ușor anulată, neavînd pondere în existența „amicilor":

„— Țal ! ! ! strigă desperat Mache.
— Ci stai ! monșer; mă plictișești...
— E tîrziu, Lache... Șapte trecute...
— Nu e nici șapte și jumătate.
— Era vorba la șapte.
— Las'că știu eu... Ce-ți pasă?" *(O lacună)*.

Personajul lui Caragiale sfidează timpul sau, cum ar zice un filosof modern, îl ignoră. Este ființa cea mai deconstrînsă de timp:

„— Opt fără un sfert, Lache; dacă nu mergi, eu te las: mă duc singur..." Timpul „fix" la șapte ceasuri, cînd trebuia să aibă loc întîlnirea cu „damele" rămîne un ax al comediei în desfășurare:

„Trăsura merge în fugă...

— Opt și jumătate, Lache; ne-așteaptă damele; ne-am făcut de rușine; să vezi ce supărate o să fie !

— Ia lasă-mă, monșer ! dumneata nu vezi ce absurditate susțin dumnealor..."

După două ceasuri de întîrziere, domnișoara Cecilia Pavugadi își primește musafirii ca și cum „fixul" ar fi fost la ora nouă. Nevenitul la vreme este un stil de viață, nu o lipsă de stil. Pretutindeni, personajul lui Caragiale este prezent în întîrziere: „...Sunt douăsprezece trecute"... *(Mici economii)* ; „Sunt șapte fără un sfert, și omul meu lipsește" *(Cadou)* ;" — Cîte ceasuri să fie? — Șapte fără un sfert. — Ce dracu face, de nu mai vine !... s-a dus de la patru... Să știi că nu-l poate traduce !... — Ori s-o fi abătut și prin altă parte... La cîte v-ați dat *rendez-vous*? — Imediat ce-o isprăvi: ori așa, ori așa. *(Diplomație)* ; „Nouă ceasuri și nouă minute... Peste șase minute pleacă trenul. Un minut încă și se-nchide cassa" *(Bùbico)* ; „Diligența sosește în sfîrșit cu aproape trei ceasuri de întîrziere" *(O făclie de Paște)*.

În contrast, personajele dramei *Năpasta* nu mai au nici o relație temporală cu Farfuridi, Brânzovenescu, Nae Girimea și Didina. Timpul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nu mai are nici un „fix". Ceasul Dramei merge sub impulsul Destinului, în timp ce acela al Comediei și al farsei rămîne o convenție agreabilă :

„*Anca* (vine cu pasul grav la Dragomir, care stă pe scaun cu capul în mîini)

... Scoală, Dragomire, c-a sosit ceasul !

Dragomir (se scoală)

Ceasul !

Anca

Ceasul socotelii. Stăi drept... adună-ți mințile, cîte la mai ai și răspunde la ce te-oi întreba... Pentru ce l-ai omorît ?".

Timpul Dramei este al trăirii, cel al Comediei fusese al deriziunii. Anca și Dragomir cunosc timpul săvîrșirii păcatului și Timpul judecății supreme. În *Năpasta*, nu există noțiunea de ceas, pentru că timpul nu a fost fărîmițat în „momente". În contextul conflictului dramatic, se află *ceasul bun*, ori *ceasul rău*, *ceasul de pe urmă!* Acestea sunt ceasurile cosmice ale existenței !

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DE LA HAIMANALE LA BERLIN

Barbu Cioculescu

În curtea interioară a editurii *Cartea Românească*, străjuită de un grilaj înalt, a pustnicit multă vreme, cu tălpile în iarbă, o statuie a dramaturgului, socotită nu îndeajuns de artistic realizată ca să poată orna o piață publică sau vreun parc deschis. Recent, statuia fusese deplasată pe strada Maria Rosetti, din nou pusă de-a dreptul la sol — o necuviință față de marele clasic și un nedrept blam la adresa sculptorului Baraschi, chiar și în situația insolită în care opera l-ar fi reprezentat, într-un prim stadiu, pe Lenin și, numai după schimbarea capului, pe Ion Luca Caragiale. Așa sau altfel, în timpul vieții ilustrului scriitor, tălpile sale au apăsat cu precădere pavajul și pietrele străzilor, decît iarba verde de la țară și, din cîte știm, o singură fotografie, din tinerețe, îl înfățișează lîngă un stog de fin, alături de Maria Constantinescu și de fiul lor nevîrstnic, Mateiu.

De aici, ca și din cercetarea cantitativă a operelor sale, la un loc cu corespondența, dar și cu mărturiile de epocă, și pînă a-l considera copil al orașului, este desigur o distanță, al cărei punct terminus se află în Berlinul imperial de dinaintea primului război mondial. Orășean I. L. Caragiale a fost, de cum a părăsit comuna natală ce nu era, totuși, cum s-ar putea crede, o mahala, ci un sat prosper, într-o regiune agricolă de renumită fertilitate — astăzi, în județul Dîmbovița. Ceea ce nu înseamnă, însă, că scriitorul nu a cunoscut acea țărănime pe care a respectat-o, a iubit-o, încercînd s-o înțeleagă — vezi *1907, din primăvară și pînă în toamnă* — și a cuprins-o în cîteva din prozele sale.

Orășenimea, în schimb, a priceput-o de minune, întorcînd-o pe toate fețele, din toate straturile, începînd cu mahalaua, cea găzduitoare de Moși, unde, cu excepția sa, toată lumea petrecea din plin — deși, mai știi, poate nici lui nu-i displăcea pe cît lăsa să pară. Dar cît de familiară i-a fost urbea, capitală de județ sau de țară, urbea străbătută de birji cu muscal ce porneau din centru către acele cartiere, nici prea-prea, nici foarte foarte, ce-și schimbau grațios locatarii de fiecare Sfînt Gheorghe și Sfînt Dumitru, chiriași din rîndul cărora a făcut parte în numeroșii ani de lipsuri materiale ce i-au amărît viața, ascuțindu-i pana.

Temperament de hoinar prin natură, de felul lui Calistrat Hogaș și Mihail Sadoveanu n-a avut, preferînd trenul, unde mai schimbă omul o vorbă, uitîndu-se pe fereastră, chiar dacă, din panerul legat cu panglici, îl mîrîie inofensivul Bubico sau pe coridor se zbenguie domnul Goe, între mămițicile sale, determinîndu-l să se retragă într-un alt compartiment, unde amicul, la toartă cu mai marii zilei, tocmai povestește ce sfat i-a dat el ghinărarului. Cît despre hurducatele drumuri de provincie, din perioada revizoratului școlar al tînărului Caragiale, numai amintiri bune nu-i vor fi lăsat, presupunem. Cu toate că pe atunci mai existau niște hanuri...

Oricum, descripțiile de natură, din nuvele sale, nu păcătuiesc prin lungime. Cele, delirante prin acumularea de amănunte, ale lui Vlahuță,

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 217—220 , București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

îl dezamăgeau, ale lui Delavrancea, colorate pe fotografie, cu exces de comparaţii pe care, de altfel le-a şi pastişat, îl exasperau. Cînd, în nuvela *O făclie de Paşte*, Caragiale situează locul dramei, se exprimă astfel: „Valea Podenilor este o văgăună închisă din patru părţi de dealuri păduroase. În partea dinspre miazăzi, mai afundată, se adună, din şipotele ce izvorăsc de sub dealuri, nişte băltaie adînci, deasupra cărora se ridică ca nişte perii stufişuri dese de rogoz. Între partea băltoasă şi partea mai ridicată despre miazănoapte, în mijlocul văii, stă hanul lui Leiba." Iar acesta: „e o clădire veche de piatră, sănătoasă ca o mică cetăţuie; deşi terenul e mlăştinos, hanul are zidurile şi beciurile bine uscate". Un loc închis, o bolgie, o capcană? între mlaştini zămislitoare de friguri? Nici un cuvînt în plus — lecţia flaubertiană, cum ar spune colegul Gh. Grigurcu. Cît despre han, aflăm date ce ar fi interesat mai degrabă un cumpărător...

Dar interiorul orăşenesc — locuinţa unui prefect? „Popa trecu în salon şi se opri un moment la uşe. De mult nu intrase în aşa apartament! de mult nu-i mai lovise vederile aşa combinaţie de forme şi colori. Era în adevăr minunat. Salonul da în grădină, şi reflexul copacilor, trecînd prin perdeluţele de răţea, dedea şi mai mult farmec acestui interior bogat şi de gust". Descripţia locului de ţară şi a celui de oraş se bucură de acelaşi tratament — sever. Într-un efect contrar, castelul de la Câmpina, al lui Bogdan Petriceicu Hasdeu este inventariat piesă cu piesă, cu fals extaz şi absolută răbdare, căci înfăţişează omul care-l locuieşte şi care l-a gîndit, cu sau fără concursul spiritelor. Deci registrul variază, supunîndu-se obiectului.

...Da, în prozele lui Caragiale trec birje, la trap sau la pas, prin strada Emancipării din Farfurigii; altele, coapte de arşiţă, pe strada Pacienţii — ba nu, Sapienţii. Numele acestor străzi spune multe. Cu ani rămaşi chiar de atunci fabulos în urmă, dăscăleţii, cum spunea colonelul Lăcusteanu, tabacii, făcuseră o revoluţie, deschizind cu adevărat drumul vieţii orăşeneşti în România. O revoluţie cu suflu moral şi generoase idealuri sociale, cu toatele rămase la jumătate, precum şi oraşele, ce păstrau mai departe o indelebilă pecete rurală. Un lucru neterminat ce nu putea să nu irite un spirit înclinat spre perfecţiune, în tot ceea ce făcea. Înălţătoare nume căpătaseră străzile pe care treceau Lache şi cu Mache, către slujbă, dar ele rămăseseră sărmane caricaturi ale unor vise cu personaje interşanjabile şi existenţă de o clipă. *Ţal!*, strigă de la masa lui Mitică, golindu-şi halba cu bere, şi el ne pare astăzi mesagerul unor vremuri fericite, de saţiu şi pace, încît îi înţelegem siguranţa existenţială, patosul vorbirii, în acel inimitabil dialect ce se va fi vorbit, poate, şi în realitate, dar care poartă semnătura lui Ion Luca Caragiale.

Într-o lume a votului cenzitar se făcea politică, între polul conservator şi cel liberal. Cu multă agitaţie şi chiar pasiune. Reporterul Caracudi alerga neobosit din om în om, din minister în minister, în goană după ştiri — sau cel puţin aşa afirma. El afla, într-o singură zi despre: 1. O mare neînţelegere în sînul Consiliului de Miniştri; 2. O criză ministerială iminentă; 3. Intenţia suveranului de a spori efectivul armatei şi anii de serviciu; 4. Un grav incident diplomatic; 5. Un divorţ scandalos în lumea mare. Ştia şi ce spusese, tocmai, suveranul: „— Nu mai merge, domnilor, nu mai merge". Căci, precum se vede: „...zilele politicii de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

jafuri, asasinate şi procese scandaloase sînt numărate". Şandramaua colectivistă stă să se prăbuşească!

Nici damele din înalta societate a Tîrgului-Mare, reşedinţa subprefecturii Plăşii-de-Mijloc, reunite într-un comitet, nu stăteau degeaba. Ele dădeau, în saloanele otelului Regal, „un mare bal filantropic, al cărui venit se va împărţi giumatate în folosul umanităţii suferinde şi giumatate pentru sporirea fondului de întreţinere a gimnaziului clasic local." Pînă, firește, la trecerea acestuia în bugetul statului. Maiorul oferea muzica militară, adusă cu trenul de la reşedinţa prefecturii. Dl. Turturel—alias Edgar Bostandaki — redactează cronica mondenă, pentru deliciile contemporanilor şi duioase reverii istorice, ale viitorimii. Va lua, totuşi, două vajnice palme, semn, iarăşi, al imperfecţiunii vieţii pe acest pămînt. Provincia maimuţăreşte Capitala, cu largile ei bulevarde, de mic Paris. „Mă plimbam, scrie autorul, încet pe Calea Victoriei, pe la şapte seara, privind în forfota aceea de caleşti, birje, automobile — ce mulţime! ce eleganţă! ce belşug!... cum rar se vede chiar în oraşele cele mai prospere — şi mă gîndeam: cine or fi aceia care au scornit de la o vreme că-n ţară e sărăcie, că s-a scumpit traiul şi că sîntem ameninţaţi de o criză agricolă? ce moftangii!" Transparent negativ şi clară sentinţă de despărţire, ce-l va sui pe Ion Luca Caragiale din nou în tren — către Berlin.

S-a spus despre personajele lui Caragiale că reprezintă imbecili, într-o lume coşmarescă, prin însăşi incapacitatea ei de a lua cunoştinţă de propria condiţie, într-un malefic cerc închis. Eugen Ionescu a formulat această judecată, ce-i valideaza descendenţa din marele dramaturg, în teatrul său nou. Mircea Iorgulescu, de asemenea, consideră această lume caragialescă drept un infern al trăncănelii, infestat de germenii violenţei şi, ca atare, vestind era genocidului.

Este greu să nu diagnostichezi imbecilitatea personajului literar, la oricare scriitor care se respectă — aceasta este chiar marca produsului literar autentic, dar nu altceva şi nu mai mult. O nobilă şi instructivă imbecilitate, de specială factură. Imbecil a fost Don Quichotte, dimpreună cu scutierul său, Sancho Panza, imbecili, mai mult decît Bouvard şi Pécuchet, Charles Bovary şi Emma sa. Imbecil se dovedeşte Macbeth, asumîndu-şi un destin ambiguu, opera lui Dostoievski dă pe dinafară de imbecili, cu mult mai guralivi decît cei ai lui Caragiale care, paradox, vorbesc destul de puţin, chiar şi sub influenţa alcoolului. Imbecil, seducătorul lui Kirkegaard, cu mofturile lui de uscată ironie. Imbecili cu toţii, de mai largă deschidere sau mai strînsă focalizare. Imbecil, cu acte în regulă, Mitică, inconştient că risipeşte o unică existenţă în cosmos, de care n-are habar. Ş.a.m.d.

Dar dacă noi nu i-am cerceta răstigniţi pe ierbarul paginii, în suferinţa lor ignorată, lucrurile n-ar sta tocmai aşa. Căci, iată, imbecilii din viaţa de toate zilele, cu care, vrînd-nevrînd, avem de-a face, sînt mai puţin interesanţi, fie că citim în ei ca într-o carte deschisă, fie că nu. Şi, în fine, despre caracteristica violenţă a acestor Mitici, aşa cum, de altfel, ni-i înfăţişează teatrul şi filmul actual, cu asupră de măsură. Violente sînt personajele caragialiene din lumea rurală, înlăuntrul firii. Cele de la oraş, dau palme, înghit ghionţi, aruncă vitrion englezesc inofensiv, se păruiesc, femeieşte. Sînt foarte departe de cruzimea obştească a secolului căruia de-abia îi trecuseră pragul, de genocid, de războaiele civile, de mineriade

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și altele. Lor, nu le-au opus decît revoluția de la Ploiești, cu republica ei de o singură zi, fără morți și răniți. Sau trădarea lui Coriolan Drăg... Oricît le-am căuta simptomele unei serologii pozitive, nu li le vom găsi. Este drept, fii și nepoți ai acestor personaje au suferit martiriul perioadei comuniste, dar nu din vina lor și, credem, nici ca moștenire a unui blestem.

Sluțind chipul personajelor caragialiene, făcindu-li-l mască, ne demascăm, în fond. Le dorim hîde, vicioase, monstruoase. Cu siguranță, însă, nu de răul lor s-a exilat Caragiale la Berlin, pe axa ce pornise de la Haimanale. Ci din sila pe care i-o provocaseră cei ce nu i-au iubit personajele, fiindcă *nu* s-au recunoscut în ele. Ion Luca Caragiale comisese această imprudență fatală. La Berlin, în deplina necunoaștere a limbii străzii, scriitorul s-a simțit o vreme bine, confortabil instalat și cercetat de prieteni și cunoscuți sortați cu grijă. Mai pe urmă l-a muncit dorul de țară— cît spunea el a fi fost neam de cupeț. Stîrnit de înființarea unui partid politic ce-și închipuia a fi descoperit o a treia cale pentru România — cea a vechiului Regat—a descins la Tîrgoviște, în suita lui Tache Ionescu și s-a ambalat în campania electorală. Se spune că și-ar fi dorit un loc de deputat și se știe că nu l-a obținut. Dar nu s-a retras la țară. Așa că tot la Berlin și-a încheiat zilele, acum opt decenii, cardiac, mare fumător și amator de bere, cum l-a țintuit memorialistic fiul său Mateiu, interesant personaj de roman.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EFECTUL CARAGIALE – PROLEGOMENE LA O POETICĂ A RECEPTĂRII

Maria Vodă-Căpușan

Iată un titlu demn de a se justifica într-o publicație de istorie și teorie literară fie și pornind de la ipoteza lui Jauss că perspectiva receptării, îndelungă vreme neglijată în diacronie, ar merita deplin valorizarea astăzi, pînă la a rescrie, din altă perspectivă, o istorie a literaturii, dinspre cititor. Dificultatea nu îi scăpa însă celui ce teoretiza „orizontul de așteptare", tocmai în ceea ce privește „urmele", mai greu de surprins ale fenomenului din această optică, ce nu poate aspira la certitudinile unei aproximări imanente a operei, întemeiată pe text ca închizînd în sine semnificația și nu de căutat în suma mișcătoare a lecturilor posibile.

Cu atît mai mult la un „clasic" precum Caragiale. Concluziile despre primirea în public a operei sale depășesc neîndoios ca însemnătate pe cele privitoare la vreun scriitor mai mărunt, chiar asemeni celor cărora Jauss le închina pagini memorabile, nu fiindcă s-ar înscrie magistral în istoria literară, ci fiindcă manifestă tocmai „mentalitatea" unei epoci, chiar rutina și clișeele ei. Caragiale e mai greu de prins poate tocmai fiindcă e un nume cunoscut de oricine, încă de pe băncile școlii. Dar cîți dintre cei buchisind „fragmentele alese" din manuale îl citesc cu adevărat, cu acea disponibilitate a spiritului garantînd lectura cu adevărat creatoare de sens... E adevărat că cei care privesc distrat ecranul televizorului în acest an aniversar se pot lăsa la un moment dat atrași parcă fără să vrea de vreo formulă consacrată: „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvîrșire". Ea le stîrnește un zîmbet aprobator, pare să răspundă la ceva mai adînc în ființa lor decît ceea ce ar putea fi măsurat prin criteriile și strategiile, oricît de sofisticate, ale vreunei anchete sociologice în public. Caragiale ne obligă să-l ascultăm și să-l privim; cuvîntul său magic ne vorbește cu certitudinea unui mare „clasic", foarte incomod însă prin chiar surîsul pe care ni-l stîrnește, în același timp de confirmare și neliniștit de parcă am fi prinși în flagrantul delict al clipei adevărului inexorabil; deopotrivă jenați și răsuflînd ușurați, fiindcă cineva are în sfîrșit temeritatea să-l scoată la iveală, în noi și dincolo de noi.

Umor „inefabil", astfel caracterizează G. Călinescu efectul iscat de opera lui Caragiale. Are, desigur, dreptate; el poate fi analizat doar pînă la un punct prin mai mult sau mai puțin satisfăcătoarele teorii asupra comicului. Poate prin „interferența seriilor", avansată de Bergson în cunoscutul său eseu *Rîsul*, cu precădere aplicată astăzi la teatrul absurdului, mai ales prin celebra formulă „du mécanique plaqué sur le vivant", citată însă adesea fără să se mai aibă în vedere tot adîncul demonstrației. Sau chiar interesanta disociere dintre *ridiculum* și *vis comica* propusă de Jauss în evaluarea fenomenului. Toate pot desluși pînă la un punct de ce rîdem sau zîmbim privind un spectacol sau citindu-l pe Caragiale. Dar se pare că le scapă totuși ceva esențial, felul atît de aparte al acestui zîmbet sau hohot de rîs. „Inefabil" — spunea Călinescu, și rămîne

RITL, XL, 1992, nr. 3–4, p. 221–225, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

neîndoios un „je ne sais quoi" al lui Caragiale, foarte românesc, dar şi deschis universalităţii, care ne aparţine deplin şi totuşi nu reuşim să-l surprindem pînă la capăt.

Desigur, şi alte metode şi-au încercat puterea în a-l defini pe autorul *Scrisorii pierdute* într-o analiză revelatoare. A făcut-o inspirat cartea lui Florin Manolescu, ce-i scruta opera în termeni de cerere şi ofertă, prin teoria jocurilor. Joc cu sine, joc cu ceilalţi, ofertă de multiple sensuri propuse cititorului care participă la jocul estetic din perspectiva unui anume context sociologic şi cultural.

Nu s-au întreprins încă, după ştiinţa autorului acestor pagini, studii de anvergură privind receptarea lui Caragiale dintr-o optică socio-statistică clasică, cu anchete în public. Nici cu privire la „cititorul" ori „spectatorul ideal", „implicit" ori „explicit" al operei sale, aşa cum se degajă el din chiar procesul lecturii ori reprezentaţiei.

Încercam a degaja odinioară chipul omului din public şi reacţia sa în celebra scenă specularâ, a adunării electorale din *O scrisoare pierdută*, dedublînd sala de spectacol. Căci momentul oratoric este aici oglinda fenomenului dramatic însuşi, într-o construcţie comparabilă cu „teatrul în teatru", ca poetică *in actu* a genului dramatic. Ea ar merita, desigur, sporită reflecţie, dar nu ne poate preocupa în aceste pagini.

Ne-ar putea interesa, probantă fiind neîndoios, reacţia oarecum previzibilă a publicului românesc în ultimele decenii. Ea poate fi uşor categorisită în două mari etape. Era, cu ani în urmă, o notă de „subversiv", strecurată în orice discurs despre sau al lui Caragiale, pe scenă ori în paginile cărţii. Rostirea frazei despre „industria română..." sau citarea unui cît de mic fragment de elocinţă politică echivala cu un act de nonconformism, mai mult sau mai puţin accentuat după chiar intonaţie ori context. Actualitatea clasicului Caragiale răzbătea pretutindeni în chiar inefabilul său umor. Coana Zoiţica, oricît de cuminte ar fi fost interpretată, trimitea cu gîndul la vreo mare doamnă cam dictatorială, impunîndu-şi voinţa într-o mahala politică balcanică uşor de localizat în timp şi spaţiu. Şi tocmai de aceea multe reprezentaţii ale *Scrisorii pierdute* s-au oprit odinioară la faza de vizionare dinaintea premierei oficiale, fiind socotite scandaloase şi mult prea actuale. Aluzivul, pus la vedere pe scenă, devenea acuză publică. Or, la Teatrul Mic din Bucureşti, faţa a fost salvată prin glisarea responsabilităţii între personaje, cînd lectura regizorală a stîrnit chiar reacţii violente pentru temeritatea sa. O coană Zoiţica mînată de umori feminine, foarte dominată de simţuri, pusă pe plîns şi isterie, nu ducea cu gîndul la ce nu trebuia. În schimb eminenţa cenuşie a devenit un Agamiţă Dandanache jucat în travesti, cu un final ce răsturna în tragic comedia, dînd deschidere cosmică aparent măruntei întîmplări provinciale de alegeri. Implicaţiile deveneau în fond mult mai grave, cu bătaie mai lungă, dar ineditul soluţiei a salvat piesa ce s-a jucat totuşi de mai multe ori, dobîndind chiar un premiu oficial.

Fascinaţia gazetei în *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* s-ar lăsa lesne deslușită prin strategiile propuse de Françoise Thom în a sa *Langue de bois* despre scleroza limbajului ideologic şi politic totalitar. Studiul său se referă, e adevărat, la veacul XX, şi exemplele sînt din alte ţări. Dar substantivizarea ca formă de împietrire a discursului, organizarea logoreică a sintaxei şi mai ales degradarea relaţiei fundamentale de referinţă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

printre cuvinte şi lucruri, în ispita de a întemeia prin vorbe o lume fictivă — a da consistenţă unei construcţii ideologice aberante, fără acoperire, tinzînd a se substitui stării de fapt — se anunţă deja la Caragiale. Căci moftangii săi sînt în mare măsură „imbecili politici", după cum îi caracteriza prea bine Eugen Ionescu dîndu-le demni urmaşi în multe din piesele sale: *Ucigaş fără simbrie*, unde apare emblematic chiar un cetăţean turmentat menit să perturbe prin sughiţurile sale demagogia politică, situată de astă dată în oraşul modern, sau *Jocul de-a măcelul*, confirmînd astfel deschis datoria faţă de înaintaşul său.

O a doua etapă în contemporaneitate o constituie ultimii ani, cînd Caragiale părea ameninţat să-şi piardă această actualitate a aluziei satirice. Ce-ar mai putea spune el acum cînd cuvîntul e liber să se rostească şi nu mai are nevoie de măşti spre a-şi atrage publicul — ne-am spus, naiv, mulţi dintre noi. Dar iată, Caragiale e cu noi, pe ecranul televizorului, în Parlament o dată cu liber-schimbismul, şi nu vorbeşte în van. Mai actual ca totdeauna — fără ca perenitatea lui să se reducă la acest imperativ al actualităţii şi imediatului. Sună deosebit de incitant o reflecţie precum cea din *Politică şi cultură* despre strania dialectică a celor două, unde prima tinde s-o subjuge fără drept de apel pe cea de a doua. E multă amărăciune în cugetarea lui Caragiale atunci cînd se gîndeşte la marile inteligenţe româneşti trăgînd carul politicii, cînd firească lor chemare e altundeva.

Căci Caragiale este scris şi făcut pentru a scandaliza oricînd şi oriunde, în România mai ales, aşa cum s-a întîmplat de la bun început cînd membrii Gărzii Civice aflaţi în sală la premiera *Nopţii furtunoase* s-au indignat de cele ce vedeau, iar reprezentanţii presei nu au fost flataţi de oglinda oferită lor de Rică Venturiano, despre care Eminescu spunea că dă marea originalitate a piesei.

Riscînd acuza de „impresionism" critic, e adevărat mai puţin gravă astăzi, de cînd am intrat în zodia postmodernă, cînd semnelor şi structurilor li se preferă indeterminarea subiectului şi „urmele" textuale, să ne fie îngăduit a alege acum ca punct de reflecţie un simţămînt subiectiv pe care vom încerca să-l deslušim cît ne stă în putinţă. Este sentimentul trăit de multe ori cînd am ţinut vreo „conferenţă" despre Caragiale, în faţa a diverse feluri de auditoriu. De astă dată, să zăbovim într-o sferă mai neobişnuită a spiritualităţii româneşti, nu neapărat marginală, deşi astfel se situează în spaţiu; dincolo de graniţele ţării, reîntîlnirea cu Caragiale poate dobîndi atributele unui anume gen de revelaţie.

O primă experienţă de acest fel am traversat cu ani în urmă, prin anii '80, cu prilejul unei vorbiri ţinute în faţa comunităţii româneşti din Milano, în chiar spaţiul bisericii ortodoxe unde duminica după slujbă au loc manifestări culturale menite să întreţină şi să perpetueze legăturile culturale. O a doua, mult mai recent, se petrecea în februarie 1992 la Zilele Caragiale de la Chişinău—Bălţi, unde alături de actori români l-am cinstit pe autorul *Scrisorii pierdute* în Republica Moldova. Oricît de deosebite ar fi cele două momente, şi publicul lor, se impune totuşi un numitor comun, o reacţie comparabilă, sub multe aspecte analogă. A fost, în primele clipe de întîlnire, o anume distanţă, o fază de început a adaptării. Cu toţii auziseră, bineînţeles, de Caragiale, unii îl citiseră — cred, puţini totuşi la număr. Dar la Milano ca şi la Chişinău, limba română nu a fost

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cea a rostirii în public — din pricini foarte diferite, desigur, ea se păstra în spațiul familial. Era un ritual al păstrării identității neamului, într-o comunitate pornită să integreze vorbitorul, impunîndu-i o altă limbă — și aici cu motivație felurită și strategii distincte, de la o presiune continuă a imensei majorități, în Italia, la o doză de agresivitate manifestă altunde. Atitudine firească a celorlalți, fără intenție anume, în primul caz, război deschis al totalitarismului, impunere prin cele mai diverse mijloace, pînă la excluziune, în cel de-al doilea. Similară, totuși, chiar o anume distanță față de opera ce nu se studiază la școală. În Moldova, Caragiale a pătruns tîrziu, nu s-a bucurat nici pe departe de cultul închinat lui Eminescu; iar pe ilustrate figurează încă — fie și în acest an aniversar — doar Creangă și Veronica Micle, alături de poetul *Glossei*.

Un Caragiale deci — la Milano și la Chișinău — ce poate constitui încă obiect de descoperire, de revelație — și astfel s-a întîmplat, și în termeni specifici.

În ambele cazuri a fost, într-adevăr un moment al adevărului. Nu o cunoaștere, ci o recunoaștere a ceva ce pare să fi sălășluit dintotdeauna în auditoriu, dar nu avusese încă prilejul, poate, să se iște, să iasă la iveală într-o împrejurare deopotrivă publică și de sărbătoare.

Definiția Moftangiului, a Moftangioaicei, a „vastului bîlci" care e lumea lui Caragiale cu dureroasa, totuși, ruptură dintre esență și mască, dintre „aparența exterioară și fondul intern", după spusa lui Eminescu, au stîrnit re-cunoașterea, cu aceste prilejuri. Cel mai eficient mijloc de a-l comunica întru apropiere pe Caragiale a fost prezența masivă a citatului, el fiind, prin forța de impact, deplin revelator, în mult mai mare măsură decît orice metatext, orice comentariu pe marginea operei. Dacă pentru auditoriul românesc obișnuit, a cita din Caragiale devine de multe ori tautologic, față de acel fond prezent în memoria fiecăruia dintre noi, aici, chiar dacă cei de față îl „știau" pe autorul *Nopții furtunoase*, rostirea textului său avea altă pondere, viza altă finalitate. Reacția a fost ceea ce am îndrăznit să numesc mai tîrziu, tocmai frapată fiind de similitudinea celor două momente, „gena Caragiale". O parte din însăși ființa noastră, tainică dar cu atît mai puternică, precum acele misterioase celule atît de cercetate astăzi de genetică, prilejuind premiu Nobel la fiecare pas pe calea cunoașterii, țintind să scoată la lumină acea parte a destinului nostru înscrisă deopotrivă în trup dar și în spirit. Rîsul în fața „inefabilului" Caragiale a fost și rămîne unul de recunoaștere a acestei identități, „fatalitate", cum ar zice tot autorul *Scrisorii pierdute*.

Mircea Eliade țintea a defini spiritualitatea românească, tonul ei aparte în concertul culturii universale, printr-o anume aplecare spre vastă cuprindere, fie și a polilor opuși. O ilustră tradiție se înscrie astfel mergînd de la Dimitrie Cantemir și Școala Ardeleană înspre Eminescu, Hasdeu, ca să ajungă apoi în secolul XX prin Ion Barbu și Camil Petrescu la însuși autorul *Nopții de Sînziene*. E „enciclopedism" în sensul adevărat al termenului, nu doar erudiție livrească, ci aplecare a ființei deopotrivă spre artă și știință, caracteristică odinioară în plan european pentru omul Renașterii. Ea implică deopotrivă latura diurnă și cea nocturnă a spiritului, antrenează imaginarul științific deopotrivă cu cel generînd fenomenul artistic. Stau mărturie manuscrisele lui Cantemir, *Fragmentariul* eminescian, însemnările zilnice ale lui Camil Petrescu, scrierile lui Mircea Eliade.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Această nobilă pasiune întru cunoaștere amplă își are însă reversul: o aplecare înspre toate și nimic anume, într-o spoială de suprafață, manifestă în parada cuvintelor pretențioase și fără acoperire. E „enciclopedismul" lui Lache și Mache, comparabil pînă la un punct cu cel din *Bouvard și Pécuchet* al lui Flaubert, dar mult mai răspîndit și caracteristic, pentru „amicii" lui Caragiale, vădit pretutindeni în cafenea și în paginile gazetelor, în discursuri electorale și vorbărie casnică, dînd acele inimitabile false sinteze de istorie, politică ori cultură. Forma fără fond, în sens maiorescian, tinde a falsifica întreg domeniul cunoașterii, la fel de caracteristic ambelor sexe în raportul cu cele culturale, la oamenii politici sau doar amatori de cancanuri, la „o soacră" sau la damele române alcătuind felurite soțietăți mai mult sau mai puțin filantropice.

În această oglindă defel măgulitoare a unui *Magnum Mophtologicum* sîntem chemați a ne recunoaște, prin spectacolul ori lectura Caragiale, stîrnindu-ne acel zîmbet impur, deopotrivă de culpabilitate și acceptare a momentului de adevăr.

Poate fi analizată, cîntărită oare — prin ce operațiuni ori strategii? — această „genă" Caragiale din ființa noastră, dînd naștere acelui efect Caragiale, inefabil, despre care vorbea Călinescu... Recunoaștere de sine și a celorlalți în Caragiale și în posteritatea sa literară și teatrală, așa cum se configurează ea prin Urmuz, Eugen Ionescu, Teodor Mazilu, Matei Vișniec, Mihai Ispirescu, atît de diferiți unul de celălalt în originalitate operei, dar participînd totuși, deopotrivă, la Gena Caragiale.

Nu avem răgazul și poate, încă, nici îndrăzneala și cuvintele bine cumpănite spre a pătrunde în acest domeniu pe care Călinescu îl delimita ca „inefabil". Ar fi de întreprins cercetări deopotrivă în domeniul istoriei de moravuri și mentalități, de jocuri intertextuale și interculturale în spațiul românesc, la răscrucea cărora s-a ivit, venind poate de mult mai departe, Gena Caragiale. Ne mulțumim aici a o semnala, a o identifica, deocamdată prin strategiile intuiției și ale unei anume confirmări, totuși, în prilejurile publice.

Unde vom descoperi oare, dacă timpul ne-o va îngădui, miezul acestei Gene — în opera lui Caragiale, în noi, sau poate chiar în acel nenea Iancu „mai în vîrstă în litere, științe și arte" (laitmotivul din *Țal* ...)? Fie ca aceasta să rămînă ultima taină ascunsă de opera lui Caragiale, singura întrebare neliniștitoare ce ne mai bîntuie.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DIN AVATARURILE *NĂPASTEI*

Rodica Florea

Despre primele traduceri în limbi străine din opera lui Caragiale, ca şi despre primele reprezentaţii teatrale pe scenele unor teatre europene, istoricii literari au oferit, în repetate rînduri, numeroase informaţii. Amintindu-le pe cîteva, încercăm să semnalăm şi să corectăm unele erori, precum şi să oferim date noi în completare.

Cea mai derutantă şi zbuciumată traiectorie, în acest sens, o are drama *Năpasta*. Reprezentată, în premieră, la Teatrul Naţional din Bucureşti, în 3 februarie 1890, *Năpasta* e discutată, criticată, elogiată sau defăimată, în presă, dar nejucată (după doar patru spectacole este scoasă din repertoriul Teatrului Naţional). Deşi e utilizată ca subiect de examen de mare dificultate, la Conservatorul de artă dramatică [1], reclamînd un talent deosebit şi meşteşug actoricesc şi deşi începe să intereseze literaţi, producători şi oameni de teatru de dincolo de hotarele ţării. Entuziast faţă de „scrisul admirabil al lui Caragiale", I. C. Bacalbaşa, sceptic în ceea ce priveşte înţelegerea comediilor acestuia peste graniţă, prevede *Năpastei* alt destin.

Încă îndată după primele două spectacole, din 1890, o notă în ziarul „Timpul" (13 febr.) anunţă că *Năpasta* va fi tradusă în franţuzeşte şi reprezentată la *Théatre Libre*, condus de Antoine. Proiectul va întîrzia, însă, mai mult de un deceniu [2]. În schimb, începutul reprezentării *Năpastei*, în străinătate, îl face o trupă a Teatrului Naţional bucureştean. Anunţuri în presă vorbesc despre contractul semnat între „Carl Blasel, directorul Carl-Teatrului din Viena" şi artistul român Grigore Manolescu. Acesta din urmă — se arată într-un anunţ [3] — primul actor român „care se produce pe o scenă străină" va reprezenta, împreună cu Aristizza Romanescu şi cu alţi actori ai Teatrului Naţional, pe lîngă *Hamlet*, *Romeo şi Julieta*, *Hoţii*, *Intrigă şi iubire* şi *Năpasta*.

(Gazetele informează şi despre proiectul reprezentării pe scena *Wallner-Theater*-ului din Berlin a comediei *O scrisoare pierdută*, tradusă de T. Thamm, în acelaşi an 1891) [4].

Ceea ce e sigur este faptul că *Năpasta* se reprezintă la Berlin, la *Secessions Theater*, în februarie 1902, credem că în traducerea lui Adolf Last. Juristul şi literatul bucovinean, semnînd şi cu pseudonimul *A. Sarcină*, în „Gazeta Bucovinei", „Aurora română", „Revista politică", din Suceava, „Rumänische Rundschau" ş.a. [5] — criticat foarte aspru de Gherea pentru amplul său articol despre *Năpasta*, în care alternează,

[1] Vezi B., *Examenele de la Conservator*, în „Adevărul" an X, nr. 2851, 7 iunie 1897, p. 1—2.

[2] Vezi Ş. Cioculescu, *Caragialiana*, Ed. Eminescu, 1977, p. 194

[3] Vasal (Vasile Alecsandrescu), *Cronica săptămînii* în „Biblioteca Familiei", an. II, nr. 9, 3 martie 1891, p. 122.

[4] Vezi „Lupta", an VIII, nr. 1405, 4 mai 1891, p. 3; „Adevărul", an III, nr. 118, 5 mai 1891, p. 2. Ştirea apăruse şi în „Românul".

[5] Vezi M. Straje, *Dicţionar de pseudonime*, Ed. Minerva, 1973 şi Georgeta Ene, „RITL" nr. 1 (ian.-mart.)/1986.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 227—233, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

destul de confuz, elogiile cu rezervele — tradusese *Năpasta* încă din 1895, cînd se reprezintă la Cernăuți, sub titlul: *Unheil*. Probabil, în aceeași traducere, intitulată: *Anca* — va circula în Transilvania cu trupa germană a lui Leo Bauner, fiind jucată, de pildă, în 1905, și la Orăștie [6].

În ceea ce privește traducerea și reprezentarea dramei în limba franceză, aici ne întîlnim cu cîteva ezitări și confuzii în datele istorico-literare care ne-au stat la îndemînă.

Se pare că la 9 iunie 1902 (după un comentariu reprodus de ziarul „Epoca" din gazeta pariziană „La Paix"), o traducere a *Năpastei*, făcută de Henriette Pasquier, ajunge la André Antoine, cunoscutul emul al teatrului naturalist. Henriette Pasquier, născută Maior Lupașcu, avînd o activitate de traducătoare din literatura română, cunoscută în epocă și cu ecouri în presă, publicase, în nr. 4 al revistei „La Renaissance latine" [7] o echivalență franceză după *O făclie de Paști*. De la André Antoine, *Năpasta*, în limba franceză, ar fi ajuns la obscurul dramaturg francez, André de Lorde, care și-a însușit-o, cu vagi adaosuri și modificări și a dat-o spre reprezentare, sub titlul *L'Idiot*, spectacolul avînd mare succes. După amintirile prof. I. Suchianu, prietenul lui Caragiale, acest lucru s-ar fi întîmplat cu mult înainte. Memoria îl înșeală însă pe I. Suchianu care evoca un spectacol de mare succes în Paris, în 1896, la „un Teatru Popular pentru lumea muncitoare", cu *Năpasta* „localizată" de André de Lorde [8]. Care este misterul confuziei pe care o face I. Suchianu? Cum se va vedea, el își amintea corect de anul 1896, și de reprezentarea la Paris, a traducerii *Năpastei*, dar îl confundase pe autorul *primei traduceri* a dramei caragialiene în franțuzește, cu *plagiatorul* de mai tîrziu. Primul traducător era O. Neuschotz și prima reprezentare a *Năpastei*, în traducerea acestuia a avut loc în 1896, pe scena Teatrului „L'Œuvre". Traducerea, sub titlul: *Fausses accusations*, se tipărise la Craiova, în Ed. Ralian și Ignat Samitca, în 1896 [9]. Lipsindu-ne alte date privindu-l pe O. Neuschotz, vom reproduce *in extenso* o „corespondență specială" a ziarului „Adevărul", intitulată *Din Paris* și semnată de Albert Prahoveanu [10], articol care oferă multe informații atît despre traducătorul *Năpastei* în franțuzește, cît și precizarea despre reprezentarea dramei caragialiene în capitala Franței, în primăvara anului 1896 [11]: „Caragiale la Paris... Și mi-l închipuiesc stînd în fundul berăriei, cu privirea pierdută în fundul paharului. *L'Honnête verre où rit un peu d'oubli divin* — cînd o scrisoare timbrată în Paris îi aduce fericita veste... *Năpasta*, îi scrie excelentul traducător al piesei, a primit cetățenia repertoriului francez; porțile Teatrului L'Œuvre s-au deschis larg autorului ei, și *înainte de 25 mai* (subl. ns.), la rampa unde s-au produs toți marii revoluționari ai teatrului, Lutherii dramei contimporane: Ibsen și Maeterlinck, Strindberg și Gerhardt Hauptmann, Sudermann și François de Curel, publicul parizian va fi chemat să se pronunțe. Gloria d-tale, d-le Caragiale — îmi închipuiesc

[6] Vezi *Libertatea*, an IV, nr. 26, 11/24 iul. 1905, p. 3.

[7] Vezi, rubrica „Notiți" în „Arhiva", an XIII, nr. 7—8, iul—aug. 1896, p. 391.

[8] Vezi I.L. Caragiale, *Opere*, vol. I, 1959, E.P.L., p. 697.

[9] Vezi, Rodica Florea, *Literatura română peste hotare*, „RITL", nr. 3—4/1959.

[10] Albert Prahoveanu a tradus în limba română, mai multe piese franțuzești, între care, *Champignol*, frecvent reprezentată pe scenele teatrelor noastre.

[11] Vezi „Adevărul", an IX, nr. 2471, 3 martie 1896, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că adaugă Neuschotz — încetează de a fi o glorie românească numai; teatrul care o îmbrățișează îi dă consacrația europeană! Aplauzele unui public cunoscător și foiletonul lui Lemaître vor fi reabilitarea, dacă poate fi vorba de reabilitare la autorul *Scrisoarei pierdute* și a *Năpastei*... regăsite. Așa-i că-i *chic?*... Și dacă credeți cu toate astea că, cu un gest de bucurie nervoasă, Caragiale o să spargă paharul sau cel puțin că o să facă de vreo patru ori, cu pași repezi, ocolul berăriei, vă înșelați. Abia dacă ochiul acela viu, dar rece, o să clipească sub sticla ochelarilor, și abia dacă un surîs de imperceptibilă mulțumire o să-i lumineze fața. Nu credeți, așa e? Și cu toate astea vă spun pe cinste — la ureche însă, — că astăzi încă, scrisoarea lui Neuschotz așteaptă răspunsul maestrului. Dar la urma urmelor, poate că în scepticismul acesta resemnat și supărător e toată filosofia vieții. *Heureux qui ne vit que pour vivre, qui ne chante que pour chanter.* Aceste zise, lăsați-mă să vă vorbesc ceva de acela care sub aripele talentului lui Caragiale a deschis o eră nouă teatrului românesc. Îi datorăm mult, foarte mult, de reușita întreprinderii, căci e întreprinzător cum nu sînt mulți, și cum nu sînt mulți robiți de farmecele literaturii noastre naționale, în care discuția romanului la modă sau a alegerilor academice înlocuiesc pokerul sau écarteul, și unde fiecare își dă tributul de apreciere literară, Neuschotz e unul din puținii cari se încearcă să calmeze cînd poate Lamartinismul, Mussetismul și Stendhalismul descendenților lui Traian, cu o satiră din Eminescu, cu un sonet din Vlahuță, sau cu proza colorată a unei pagini din Delavrancea. Și apoi, e energic; energic cum l-ați cunoscut toți acum vreo cîțiva ani; energic cum era în polemicile din „Lupta" și „Litterarische Rumänien" al cărui director era; energic cum a rămas cînd le-a continuat în excursiunile nomade de-a lungul Europei, în *Lokalanzeiger* și în „Tageblatt", în „Vossische Zeitung" și în „Volksblatt" și în atîtea altele. Căci literatul, fiind prozatorul distins căruia îi datorăm atîtea lucruri frumoase, o delicioasă satiră intitulată *Apostolii lui Tolstoi*, între altele — se dublează cu un om de neobosită activitate. De altfel, totul în exteriorul lui, de la ochiul negru, de o strălucire mecanică și fața încadrată în negru, palidă și contractată, și pînă la gestul nervos cu care întovărășește fraza de o intonare seacă și incisivă, totul vă anunță că aveți a face cu un om hotărît, obișnuit cu lupta. Resursele toate ale acestei voințe care nu clintește și a unui optimism care nu șovăie, împreună cu tehnica atîtor studii de literatură comparată le-a pus în serviciul *Năpastei*. Tradiția e pur și simplu admirabilă. Peripețiile prin care a trecut măiastra piesă a lui Caragiale luau turnura unei adevărate epopei, dat fiind cîte influențe trebuiesc puse în mișcare pentru ca o piesă străină să aibă drept la altceva decît la cartoanele teatrului. E o consolare pentru noi, care revendicăm monopolul nepotismului și cari exclamăm, cînd putem: Ca la noi, la nimeni; Ca la noi, oriunde, și Dumnezeu știe de cîte ori, cu un gest de descurajare, Neuschotz îmi articula, după o strîngere de mînă, un: « îmi e tare teamă că... » — neîndrăznind să sfîrșească fraza. Cu atît mai bine ne bucurăm azi că *Năpasta* încetează de a fi o năpaste pentru autorul ei, și așteptăm cu un amestec de orgoliu și de speranță ca, o artistă de valoare să ne aducă, cu pitorească față a Ancăi, un vînt de țară, și ca Lugne Poë să evoce înaintea noastră figura shakespeariană a ocnașului Ion. Și apoi, cine te-a văzut, *à l'œuvre*, amice Neuschotz, nu se miră să te vadă la *L'Œuvre*".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Corespondentul entuziast — poate prea ditirambic! — al ziarului „Adevărul", pomenește de „reabilitarea" și „regăsirea" *Năpastei* referindu-se doar la atacurile furibunde de după premiera românească, neavînd cum să anticipeze — cu șase-șapte ani — „scandalul Caion"!

Întorcîndu-ne la plagiatul comis de André de Lorde și neinsistînd asupra acestei aventuri a *Năpastei*, vom spicui totuși cîteva ecouri din presă, mai mult pentru relevarea unor neconcordanțe, unor date și informații contradictorii privind data reprezentării traducerii—adaptării—localizării—plagiatului comis de Lorde. Confuziile vin din faptul că, pe lîngă versiunea intitulată *L'Idiot*, tipărită în 1903 și reprezentată în același an, la Paris [12], la Teatrul Odéon, André de Lorde — probabil, sau sigur, sub presiunea atacurilor și învinuirilor de plagiat — a revenit asupra textului, făcînd o adaptare care s-a reprezentat la 20 octombrie 1910, tot la Odéon (?) [13], fiind tipărită mult mai tîrziu, în 1922, sub titlul: *Des yeux dans l'ombre. Drame en II actes*, cu mențiunea, de această dată, „D'après le drame roumaine *Năpasta* de Caragiale". În această a doua versiune adaptată, toate personajele își păstrează numele din *Năpasta* originală, ortografiate cu ușoare modificări: Dragomir, Jean, George și Hannâ, în timp ce în *L'Idiot*, Ion se numește *Eymerick*, iar Dragomir a devenit *Grégor*. Mai multe proteste împotriva incorectitudinii dramaturgului francez apar în gazete, în 1903, între care și al lui G. Panu, în „Săptămîna", din 31 octombrie. În „Jurnalul politic" [14], G. Ranetti afirmă fără nici o ezitare, bazîndu-se probabil pe informații certe: „La Teatrul Odéon din Paris s-a reprezentat *L'Idiot*, « dramă în două acte de d. André de Lorde ». Ei bine — constată, consternat, G. Ranetti — *L'Idiot* nu este altceva decît *Năpasta* d-lui Caragiale. Nu cunoaștem în amănunte piesa jucată la Paris, dar simpla expunere a subiectului va convinge pe oricine că ne aflăm în fața celui mai netăgăduibil plagiat". Pentru a fi și mai convingător, G. Ranetti reproduce o parte a cronicii teatrale a cunoscutului scriitor francez, el însuși și dramaturg, Catulle Mendès din „Le Journal": „*Eymerick*, dans un pays de contes populaires, a été condamné a vingt ans de bagne pour avoir assassiné un bûcheron. Il ne l'a pas assassiné; il a seulement volé le cadavre, qu'il trouva sous un arbre; mais Eymerick est idiot, avec des accès de démence; il a avoué le meurtre, parce qu'il a peur des coups; et il a été condamné. Seule, Hannâ, la femme du bûcheron, est convaincue que son mari a été tué par un nommé, *Grégor*, que, veuve, elle a épousé pour surprendre la verité, pour exercer, ensuite, une juste vengence. Or, Eymerick, l'idiot, s'est évadé du bagne; il revient au pays; Hannâ lui arrache son secret; c'est vrai! c'est vrai! c'est Grégor qui a tué l'homme qu'elle aimait! Alors, le fou s'étant suicidé, elle accuse de cette nouvelle mort, l'auteur de crime ancien; et le coupable, — « à tort ou à travers », comme dit La Fontaine, — reçoit son châtiment".

„Dar d. André de Lorde știe românește?" — se întreabă indignat, dar și cu umoru-i îndelung exersat, G. Ranetti. N-avea nevoie să știe — își răspunde—căci drama d-lui Caragiale este tradusă *de două ori în franțuzește* — (subl. ns.) —, odată în italienește, odată în nemțește, prin

[12] Vezi și Ș. Cioculescu, *Cronologie* (I.L. Caragiale), în „Viața Românească", an XV, nr. 6, 6 iun. 1962, pp. 249—258.

[13] Apud Ș. Cioculescu, *Caragialiana*, *op. cit.*, p. 194.

[14] Vezi „Jurnalul politic", an I, nr. 11, 26 oct. 1903, p. 2.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

urmare, d. Lorde — care nu s-a purtat de loc ca un lord cu ocazia asta — n-avea decît să aleagă, din care text să își „împrumute" piesa. D-sa n-a avut altă bătaie de cap decît să schimbe numele personagiilor și pe... al autorului. Ba încă, pentru a nu-și da prea multă osteneală, onorabilul francez n-a mai căutat alt nume pentru eroina dramei, ci numai a dat numelui din piesa d-lui Caragiale o aparență exotică adăugîndu-i un *H*, încă un *n* și un circomflex pe *a* de la sfîrșit. Aceasta-i singura părticică din *L'Idiot* a cărei proprietate poate s-o revendice d. André de Lorde. Restul este opera d-lui Caragiale". Ecourile despre succesul spectacolului sînt confirmate de fraza reprodusă din cronica lui Catulles Mendès: „*L'Idiot* a produit un fort grand effet!" „Ne pare bine — adaugă G. Ranetti, maliţios — că marea critică, ca și publicul din Paris, au confirmat admiraţia, ce de mult s-a exprimat în România, pentru magistrala lucrare dramatică a d-lui Caragiale. Pentru ca părerea noastră de bine să fie completă, nu mai rămîne decît ca d. André de Lorde să se dea la o parte și să lase pe d. Caragiale să apară la rampa scenei Odéonului spre a culege dreptele aplauze cîștigate de munca-i probă și marele-i talent".

Prof. I. Suchianu își amintea că, la propunerea lui Delavrancea de a-i intenta proces plagiatorului, Caragiale ar fi cerut adresa acestuia pentru a-i mulţumi că, prin strădania lui, drama sa respinsă la Teatrul Naţional din București, s-a bucurat de succes la Paris. [15] Concluzia, aproape iritată, a lui G. Ranetti, în articolul mai sus citat — împotriva inerţiei lui Caragiale în această împrejurare, pare să confirme amintirile lui I. Suchianu. Căci altfel, dacă autorul *Năpastei* nu s-ar fi opus chemării în justiţie a plagiatorului, cum propusese Delavrancea, de ce și-ar fi întrerupt a lehamite, G. Ranetti, pledoaria sarcastică? „Dar... e treaba d-lui Caragiale să facă să i se respecte drepturile de proprietate literară! Noi ne-am făcut numai datoria de cronicari, denunţînd plagiatul literatului francez".

Un articol nesemnat, din același „Jurnal politic" [16], — probabil tot al lui G. Ranetti — aduce completări interesante, reproducînd o scrisoare deschisă, semnată de Ștefan Nisipeanu, „compatriot al nostru, aflat actualmente la Paris", scrisoare în care semnatarul protestează împotriva plagierii *Năpastei*: „Drama în două acte intitulată *L'Idiot* care se reprezintă actualmente la Teatrul Odéon — arată corespondentul — și pe care d. André de Lorde a semnat-o numai cu numele său, nu-i aparţine, căci este cu totul traducerea unei piese românești, de asemenea în două acte, intitulată *Năpasta*, de Ion Luca Caragiale, autor foarte cunoscut în România. Această dramă care datează de vreo 20 de ani — (exista numai de 12 ani! n.ns.) — există și în traducere franceză, făcută de d. O. Neuschotz, din Iași, de vînzare la Librăria Larousse, rue des Écoles". G. Ranetti vorbise, în articolul semnat, de *două traduceri* ale *Năpastei* în franţuzește, una — prima — fiind, deci, a lui O. Neuschotz, iar cealaltă, deja amintită mai sus, de Henriette Pasquier și predată lui Antoine, cu un an înainte, în 1902. (Se părea că fusese însă vorba, în cazul celei de a doua traduceri, de un manuscris? [17] În timp ce traducerea lui Neuschotz se afla în librării). „Ca compatriot și admirator al maestrului meu — își continuă Ștefan Nisipeanu scrisoarea publicată în „Le Journal" împotriva lui André de Lorde

[15] Vezi Ş. Cioculescu, *op. cit*, p. 194.
[16] „Jurnalul politic", an I, nr. 11, 26 oct. 1903, p. 7.
[17] Vezi Şerban Cioculescu, *op. cit*, p. 194.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— îmi fac o datorie d-a protesta contra acestei apropieri și țin la dispoziţiunea celora care ar vrea să se convingă, traducerea ca și originalul în românește. În același timp, în *numele adevăratului autor al dramei* (subl. ns.) prezint toate omagiile sale (fusese autorizat de Caragiale? n.n.) d-rei Berthe Bady, d-lor Janvier, Dorival și Cornaglie pentru minunata interpretare a rolurilor". Tot în „Le Journal" în primul număr după publicarea scrisorii lui Ștefan Nisipeanu — se arată în articolul din „Jurnalul politic" — André de Lorde se grăbește să răspundă și să se justifice: „Scumpul meu confrate, sunt încîntat d-a avea în sfîrșit informaţiuni precise asupra originilor *Idiotului*. Pentru orice întîmplare, înainte de premieră, am publicat în jurnale o notă declarînd că subiectul piesei era popular în literatura română. Mărturisesc însă că această popularitate n-a fost suficientă pentru a mă face să cunosc pe d. Caragiale. Chiar azi singurul lucru de care sunt sigur e că, — prin mijlocirea Societăţei Autorilor Dramatici — am semnat un contract cu *d. Flachs, distins scriitor german* (subl. ns.) pentru adaptarea unei povestiri dramatice în două părţi, intitulată *Anca*, al cărei *adaptator autorizat* (subl. ns.) s-a declarat și că în urma modificărilor considerabile ce a trebuit să aduc textului german a fost convenit că voi semna singur o muncă — bună sau rea — a cărei întreagă responsabilitate trebuie s-o suport". Explicaţiile fericitului beneficiar de pe urma succesului *Năpastei* la Odéon nu par deloc să-l mulţumească pe autorul articolului din „Jurnalul politic"; „După cum se vede — sună concluzia ironică — d. de Lorde mărturisește că drama ce a semnat-o singur nu e decît o «adaptare» — ca să nu zic un plagiat!" În același ziar, peste două numere [18], apare și o *Epigramă*, dedicată: „Lui A. de Lorde" și semnată de publicistul Ionescu Quintus [19]: „Din toate astea, drept iţi spui/Constat cu multă jale:/ Că *piesa* îi rămîne lui; — (n.ns.: Lui Caragiale) — /Iar *piesele* — (n.ns.: banii) — matale!".

Consideraţiile unui anume publicist, I. Constantinescu se referă și la handicapul tirajelor mici. Cum să se poată demonstra peste hotare, dar și înlăuntrul ţării, că „literatura naţională nu e inferioară celor străine" dacă, de pildă, *Năpasta*, „drama mult talentatului nostru Caragiale, și-a epuizat toate exemplarele, dar cred că maximul număr a fost 5 000 (cinci mii), pe cînd un *plagiator francez* (nu ţin minte numele) care s-a mulţumit a o reda în 200 000 (douăsutemii) exemplare a făcut bani cu opera română, epuizindu-i-se exemplarele în o singură lună". Cifra pare neverosimilă! Să fi fost o exagerare a publicistului? *Năpasta* în versiunea franceză devine, la același autor, pretextul unor apeluri înflăcărate către tineret pentru propagarea literaturii naţionale: „Iată, deci, că literatura română face furori printre acele ale scriitorilor francezi, atît de gustate de publicul român, care neglijă atît de mult operele naţionale. La luptă, deci, tineri iubitori de tot ce-i naţional, faceţi să pătrundă iubirea literaturii naţionale, deci a neamului, în clasele sociale ale poporului, care au atît de mare nevoie d-un sentiment naţional, d-un elan patriotic" [20].

[18] Vezi „Jurnalul politic", an I. nr. 13, 9 nov. 1903, p. 6.

[19] Ion C. Ionescu-Quintus, (1875—1933), colaborator la „Zeflemeaua", „Adevărul de joi", „Adevărul ilustrat, „Adevărul literar", „Lumea nouă ilustrată"; „Lumea nouă ştiinţifică și literară", „Universul", „Viaţa" ș.a. (cf. M. Straje, *Dicţionar de pseudonime*, Ed. Minerva 1973, p. 357).

[20] Constantinescu I, *Rolul tinerimei în literatura naţională*, în „Ovidiu", an. IV, nr. 1, 1 martie 1904, p. 15, 16.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Întorcîndu-ne la scrisoarea deschisă a lui André de Lorde din „Le Journal", e cazul să semnalăm, în treacăt, referirea la contractul încheiat de francez cu „d. Flachs, distins scriitor german". Era, oare, acest A. Flachs, care va semna necrologul la moartea lui Caragiale, din cotidianul berlinez „Vossische Zeitung" — unul și același cu Adolf Last, după cum o argumentează cercetări recente? [21] De ce ar fi semnat Adolf Last cu alt nume un contract în care acorda dreptul lui A. de Lorde de a adapta în franceză, ceea ce el, „adaptator autorizat" — cum îl numea Lorde — realizase în limba germană (dar Adolf Last *tradusese Năpasta*, nu o adaptase)? „Distinsul scriitor german", — cum îl numește de Lorde — era, totuși, născut la Fălticeni și trăia la Suceava și Cernăuți, chiar dacă făcea călătorii și la Berlin. Oricum, admirator și propagator — în limba germană și în mediile de cultură germană — al literaturii lui Caragiale (tradusese și *O făclie de Paști* și alte nuvele ale autorului *Năpastei*), n-ar fi putut omite să-l pună în temă pe „adaptorul" francez asupra autorului real al piesei. Acesta declară însă, că, în afara unor zvonuri incerte privind originea piesei, n-a putut afla nimic. A. Flachs este, sau nu, una și aceeași persoană cu Adolf Last? Chestiunea ni se pare că rămîne deschisă.

Alte informații din gazete atestă reprezentarea *Năpastei* — sub titlul *Anca* — și în afara Berlinului, la începutul anului 1903, deci înaintea contractului: Flachs-André de Lorde. Spectacolul de pe scena Teatrului Iulian, de la Nürenberg, e socotit atît un succes teatral cît și „un triumf al literaturii române", Caragiale fiind — se spune — „singurul dramaturg român care a reușit să vie pe scena germană" [22].

Nu știm dacă, pe scenele budapestane, Caragiale a fost primul dramaturg român reprezentat. La 8 mai 1901, „Epoca" anunța spectacole cu *Năpasta* în toamnă, la Teatrul Național din Budapesta, dar alte știri din gazete [23] confirmă anunțul abia peste doi ani, în 1903, cînd *Năpasta* e jucată la Teatrul Popular, în 14 iunie, în traducerea filologului, istoricului literar și folcloristului român, G. Alexici [24], de către o trupă de „elevi și eleve ai școlii teatrale de sub direcția d-lui Salymosi Elek".

În 1902 se pomenește și de reprezentarea piesei în Rusia, de către compania doamnei Javorska [25].

În timpul vieții lui Caragiale nu sînt semnalate prea multe traduceri din opera sa. În afara celor deja amintite se cunoaște că, în iunie 1912, au loc, la Teatrul Variétés, din Paris, spectacole cu drama într-un act, *Un soir de Pâques*, Légende roumaine, adaptată de Albert Keim și Alfred Grognon, cu actorul Max în rolul Avram (Leiba Zibal) [26]. Tot în 1912, apăruse în „Le Feu", traducerea lui Adolphe Clarnet: *Le Cierge de Pâques*. Adaptorii, probabil, folosiseră această versiune.

[21] Georgeta Ene, *Și totuși: Adolf Last sau Adolf Flachs?*, „Cotidianul" (Supliment „Litere Arte, Idei") an II, nr. 7 (40), 17 febr. 1992, pp. 4—5.

[22] *** *Din străinătate* în „Gazeta Artelor, an. I, nr. 12, 19 ian. 1903, p. 7.

[23] Vezi „Libertatea" (Orăștie), an II, nr. 18, 3/16 mai, 1903, p. 3; vezi și „Litere și Arte" an I, nr. 15, 14 mai 1903, p. 2.

[24] Alexici Gh. (1864—1936), a colaborat și la „Poporul" din Budapesta, ș.a. (vezi G. Adamescu, *Contribuții bibliografice românești* III, 1928, p. 220; vezi și M. Straje, *op. cit*, p. 17.

[25] Vezi Șerban Cioculescu, *Cronologie* (I. L. Caragiale), „Viața Românească" nr. cit.

[26] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CEA MAI RECENTĂ CARTE DESPRE I. L. CARAGIALE*

Cornelia Ștefănescu

Despre o personalitate, cum este I. L. Caragiale, asupra căreia s-au alcătuit cele mai variate ansambluri de cercetare și interpretare, o nouă inițiativă în acest sens presupune, fie accente în plus de înțelegere, fie informații scăpate tentativelor anterioare.

Ca depozitară a datelor rezultate din frecventarea ziarelor și revistelor din epoca lui Caragiale, Georgeta Ene, propunînd studiul de față, a avut în vedere cea de a doua posibilitate. Este vorba de firele de datare și informare, descoperite în vasta rețea de referințe, care este publicistica. O bună parte a ei conduce consecvent către ceea ce autoarea numește „pata albă" a biografiei lui Caragiale, anii petrecuți de scriitor la Berlin, de unde și orientarea către respectiva temă.

Din publicațiile cercetate, Georgeta Ene numără trei sute de titluri în care a găsit trimiteri la persoana și opera scriitorului. Lor le adaugă și alte surse de investigație, în ideea că „nici o informație, de orice natură și de unde ar proveni ea" „nu trebuie ignorată". Complexitatea raporturilor care i se dezvăluie, o îndeamnă să inventarieze subiectiv, cu o fervoare neistovită, să coreleze propriile-i descoperiri și deducții cu fapte deja intrate în conștiința generală, iar de la un anumit nivel al cunoașterii, chiar să transfigureze creator, la adăpostul unei variate încrengături de supoziții. Și astfel, prin joncțiunea articulațiilor de tot felul și datorită însușirii esențiale a autoarei de a problematiza, studiul care putea fi un univers înțepenit în date, se dezvăluie o carte antrenantă. Pentru că, Georgeta Ene, pe de o parte, este conștientă de răspunderea asumată de a pătrunde într-o viață, aproape intrată în legendă, cu istorii și anecdote, în care adevărul cu greu se mai poate deosebi de ficțiune. Iar, pe de alta, odată intrată în posesia atîtor informații, de-a dreptul provocatoare, este convinsă că are datoria de a încerca să stabilească suma de nuanțe necesară pentru recuperarea adevărului.

În *Introducere*, Georgeta Ene își propune și, implicit, propune, lecturi și interpretări, a căror varietate, dincolo de divergențe, este în mod intim legată de logica interioară ce decurge din intensitatea paginilor și personalității scriitorului. Cartea a fost gîndită să fie un Caragiale care se autodezvăluie, („par lui-même", ca să respectăm formularea autoarei). Altfel spus, o incursiune pe tărîmul Caragiale. Un tărîm din care nu au cum lipsi contemporanii, „amici" și dușmani, oameni importanți și anonimi, fiecare antrenat în felul său în confruntarea cu omul complex și contradictoriu, Caragiale.

De această imagine părea că nimeni nu a avut motiv să se îndoiască. Georgeta Ene sugerează însă în *Introducere* existența unui „nou Caragiale", pentru care tiparele, deși de neignorat, se descopăr depășite. Afirmație pe care o susține cu argumente proprii către finalul cărții. Concentrarea asupra portretului scriitorului coincide cu interesul autoarei față

* Georgeta Ene, *Caragiale la Berlin*, Edinter, 1992, 213 p.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 235—238, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de orice îi slujește să înțeleagă și să interpreteze rațiunea auto-exilării dramaturgului la Berlin.

Dacă în capitolul introductiv sînt doar enunțate motivele auto-exilării, în capitolul imediat următor, *Din Avatariile unei vendete : liberalii contra lui Caragiale*, își fac intrarea în scenă partidele, cu politica mereu subiect de discordie. Firele întîmplărilor par că pot găsi un punct de sprijin de la care cineva să încerce să le descurce.

Georgeta Ene reconstituie prezența lui Caragiale în mijlocul forțelor care, rînd pe rînd, îl strivesc ori îl justifică ; recompune specificul cotidian, etapele conjurației, substratul încrîncenat al negării, apelînd la articole pline de luări de atitudine, dezvăluind relații de interese, jocurile întîmplării, amintind vechi schimburi de opinii, de pe poziții adverse.

Dincolo de expunerea faptelor, cînd omul se vede suspectat, cu proiectele blocate, negat, insidios ori fățiș, deopotrivă brutal, autoarea face o dublă digresiune critică amănunțită. O dată, cînd analizează textul negator al poetului Th. M. Stoenescu, în intenția de a-i demonstra punct cu punct „viciile de logică". A doua oară, cînd dă curs interesului său față de rostirea lui I. L. Caragiale împotriva principalului dușman, care acționa din umbră, secretarul Academiei, Dim. A. Sturdza. Fără a pierde o clipă din vedere cine sînt oponenții, pe Caragiale nu îl limitează la sfera politicului, cu toate că nu face abstracție de faptul că și el se lasă antrenat de valul agresivității acesteia. Din felul cum conduce demonstrația, nu încape îndoială că autoarea își dă seama de cîtă pasiune politică este stăpînit dramaturgul și, mai ales, dacă scrisul lui se resimte de pe urma acestei pasiuni.

Pamfletul împotriva lui Dim. A. Sturdza, publicat în „Epoca", este răspunsul. Pentru Georgeta Ene, textul rămîne viabil nu prin bruscheța stearpă a vătămării, ci prin inteligența sclipitoare a artistului de geniu, care distrugînd verbal un om, creează un personaj. Georgeta Ene și-a deprins cititorul, încă de la primele pagini, cu verva sa interpretativă. Am reținut, în consecință, ierarhia dispunerii cuvintelor, capabile să diferențieze un statut de dependență morală, de o stare de spirit. Cînd scrie, de exemplu, despre riposta celor ridiculizați de Caragiale în *O noapte furtunoasă*, vorbele cresc sub semnul dinamicii impuse, de la o fază la alta, de încordarea crescîndă a relațiilor umane : „căci ca [riposta] a apărut *prompt*, s-a desfășurat *furibund* și l-a urmărit *tenace* toată viața, transformîndu-se într-o adevărată *vendetă*". În schimb, „atacul la persoană" al lui Caragiale este „*direct*, *precis*, *dur*", ca un ceremonial de imperativă autoritate. (Sublinierile, în ambele exemple, ne aparțin.)

Dacă are sensibile afinități cu alți biografi ai lui Caragiale, Georgeta Ene manifestă și notabile diferențe de opinie. Îndeosebi, față de Șerban Cioculescu. Nu subscrie la înclinația criticului de a-l absolvi pe Th. M. Stoenescu de subiectivismul nemoderat în atacurile împotriva lui Caragiale. Nu acceptă ideea „sleirii inspirației" dramaturgului. Îi demontează, pe rînd, articulațiile raționamentelor, în virtutea cărora parte din reacțiile subtile ale scriitorului în împrejurări de cumpănă, sînt puse pe seama naturii sale subiective : reacția față de nereușita în alegerile social-democrației din Germania, motivele alegerii acestei țări ca loc de exil ; natura discuțiilor cu tinerii români aflați la studii aici ; fondul relațiilor cu ardelenii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ceea ce este de reţinut, după înregistrarea atîtor ispititoare detalii ale vieţii politice, este tensiunea mînuirii documentelor ce-i pot servi autoarei ca argument în favoarea punctului său de vedere, şi logica demonstraţiei. După cum, de reţinut sînt constantele în aprecierea ambianţei spirituale din care decurge aspiraţia lui Caragiale de a se integra, începînd din anul 1891, marei familii a românilor de peste Carpaţi. Este rostirea dramaturgului, laborios dedusă în capitolul al III-lea, *Intermezzo*, din repetatele mesaje către Asociaţia transilvană din Sibiu şi de către braşoveni, prin intermediul profesorului şi scriitorului I. Panţu, fiul unui deputat din Dieta Ardealului.

Aici, printre monoloagele dramatice, cum pot fi privite mesajele mai sus amintite, este pentru prima oară semnalată implicarea autentică a scriitorului în viaţa politică, prin aderarea la idealurile unioniste ale ardelenilor. Şi tot aici, apare doar sugerat, motivul care a determinat scrierea cărţii. Prin comentariul autoarei, retragerea lui I. L. Caragiale la Berlin capătă un vădit caracter de mister: „Opinia noastră este că, dintr-un motiv superior, despre care vom vorbi în alt capitol, Caragiale a fost consiliat şi a acceptat să abandoneze ideea stabilirii în Ardeal şi să plece la ...Berlin ! Lucru pe care îl şi face, şi în mare urgenţă, căci în noiembrie 1904 se afla deja instalat provizoriu/ etc., etc./".

Subiectul semnalat în citatul anterior, căruia urma să i se acorde un spaţiu pe măsura importanţei sale în economia cărţii, îşi găseşte locul în capitolul al IV-lea, intitulat *La Berlin*. Este capitolul vast, distribuit în grupe şi subgrupe, prin care cercetătoarea urmăreşte un plan minuţios gîndit: **„Caut casă"**; **„Amicii"**; **Distracţii** (*Muzică, Lecturi, Petreceri, Alte distracţii, Evenimente de familie, sărbători creştine, Călătorii*); **Relaţii de familie** (*„Pater familias", Portret de fiu în oglindă*); **„Homo politicus"**; **Între Thalia şi Melpomene — Utopia Titircă...")**; **Pe frontul din umbră pro-unionist**; **„Maestrul jubiliar"**; **Moartea lui Caragiale** (*Trei variante ale aceluiaşi epilog, „Sub pecetea tainei", Întoarcerea postumă — funeralii naţionale*); **„Intrarea în Europa"**.

„Motivul superior" care o însoţeşte pe Georgeta Ene de cînd a fost cucerită de revelaţiile de sirenă ale incursiunilor sale de durată pe tărîmul Caragiale, este legarea fiinţei scriitorului de aceea a cauzei naţionale. Înţelegerea acestei relaţii presupune multiple condiţii. Dintre ele, importantă rămîne personalitatea lui Caragiale. La rîndul lor, trăsăturile personalităţii lui Caragiale i-au cunoscut efectul şi s-au modelat în consecinţă.

Grupurile şi subgrupurile ultimului capitol scot la iveală cele mai neaşteptate mărturisiri, tot atîtea voci în favoarea plăsmuirii portretului lui I. L. Caragiale, altul decît cel propulsat de contemporani şi menţinut în tiparele istoriei literare. „Acest Caragiale este un intelectual cu dragoste faţă de neamul său, care putea *să creadă într-un ideal* şi *să acţioneze* pentru împlinirea lui practică", scrie Georgeta Ene.

Capitolul al IV-lea este cel mai îndrăzneţ. El pune în circulaţie idei surprinzătoare, putînd fi plauzibile prin abila cumpănire a documentelor, dar şi încărcate de frumuseţe, datorită nobilelor sentimente ce se rostesc din ele, eliberate de povara prejudecăţilor şi resentimentelor. Activitatea pro-unionistă a lui Caragiale a fost deslușită şi de Florin Manolescu, cînd se referă la strategia „textului absent" dar mai puţin direct decît Georgeta

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ene. Ea numeşte fără ocol corespondenţa, mărturisirile, situaţiile de tot felul, pe care le-a inventariat şi asupră cărora a reflectat. „După abandonări şi reluări succesive, am încercat decodificarea lor prin coroborarea acestora cu evenimentele politice şi sociale din epocă". Concluziile conduc spre stăruitorul rezervor de speranţe şi nelinişti, puse de Caragiale sub semnul austerităţii conspirative, cît şi spre întrebarea „dacă ar fi fost totuşi Caragiale apt pentru o misiune politică secretă."

Georgeta Ene se regăseşte pretutindeni în carte, datorită plăcerii de a experimenta suspensul şi de a se exprima în legătură cu situaţii dintre cele mai sensibile, cu o candoare, căreia aproape că nu nu i se poate refuza încrederea. Pledează pentru această candoare dezinvoltura cu care pune la îndemîna cititorului propriul laborator de lucru : cum reuşeşte să localizeze o corespondenţă, cum spulberă clişeele, cum reconstituie itinerariile lui Caragiale prin Europa, confecţionîndu-şi un „calendar al călătoriilor", cum construieşte minuţios o lume complexă din portrete.

Am pornit la comentarea cărţii *Caragiale la Berlin*, cu sentimentul că o voi clasa în rîndul lucrărilor de referinţă în materie de istorie literară. Lectura ei m-a contrazis. Fără să fie epice, paginile cărţii respiră anume densitate romanescă, în măsura în care a fost depistată şi înţeleasă drama unui om. În ciuda oricîtor speculaţii, *Caragiale la Berlin* rămîne o lucrare solid documentată, străbătută de ambiţia de a desluşi adevărul unei situaţii, controversată în epocă, ignorată de publicul larg şi, surprinzător, de critica literară cea mai avizată.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O SCRISOARE PIERDUTĂ
UN PRIM MOMENT DIN BIBLIOGRAFIA RECEPTĂRII (1884—1885)*

Sigle şi abrevieri :

ALB.—Bz	= „Albina Buzăului", Buzău, 1885—1892	(D.G.)
AMIC. POP	= „Amicul poporului", Craiova, 1885	(R.Fl.)
CONT	= „Contemporanul", Iaşi, 1881—1891	(S.I.)
CONV. LIT	= „Convorbiri literare", Iaşi, Buc., 1872—1912	(R.Fl.)
D	= „Doina", Bucureşti, 1884—1886	(S.I.)
DR. OM	= „Drepturile omului", Bucureşti, 1885—1894	(M.B.)
E	= „Epoca", Bucureşti, 1885—1889; 1895—1912	(S.I.)
FAM	= „Familia", Oradea, 1870—1906	(S.I.)
GAL	= „Galaţii", Galaţi, 1882—1912	(D.G.)
L	= „Lupta", Iaşi, 1884—1895	(R.Fl.)
L'IND.R	= L'Indépendence Roumaine", Buc. 1877—1912	(D.C.M)
LIT	= „Literatorul", Bucureşti, 1880—1900	(M.B.)
NAŢ	= „Naţiunea", Bucureşti, 1882—1891	(M.A.)
N. REV	= „Noua revistă", Iaşi, 1883—1886	(R.Fl.)
POŞ	= "Poşta", Galaţi, 1880—1899	(M. B.)
R	= „România", Bucureşti, 1884—1892	(G.E.)
RAZ	= „Războiul", Bucureşti, 1884	(M.A.)
RL	= „România liberă", Bucureşti, 1877—1889	(S.I.)
ROM	= „Românul", Bucureşti, 1872—1905	(M.B.)
TEL	= „Telegraful", Bucureşti, 1871—1888	(D.G.)
TRIB	= „Tribuna", Sibiu, 1884—1903	(D.C.M.)
U	= „Universul", Bucureşti, 1884—1912	(M.A., D.G.,D.C.M)
UNIT. NAŢ	= „Unitatea naţională", Bucureşti, 1884—1885	(D.G.)
VIIT. Bp	= „Viitorul", Budapesta, 1883; 1894—1895	(G.E.)
V. NAŢ	= „Voinţa Naţională", Bucureşti, 1884—1912	(M.B.)

ILC	= I.L. Caragiale, în comentariile ce însoţesc ştirea
Art. pol.	= articol politic
Cr. dram.	= cronică dramatică
Cr. zilei	= „Cronica zilei" (rubrică)
Curier t.	= „Curierul teatrelor" (rubrică)
Inf. cult.	= informaţie culturală
T.N.	= Teatrul Naţional
Spect.	= „Spectacole" (rubrică)
Şt. teatr.	= „Ştiri teatrale" (rubrică)

* Fragment din *Bibliografia vieţii şi operei lui I.L. Caragiale*, lucrare elaborată în cadrul Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" de către un colectiv format din: Mioara Apolzan, Marin Bucur, Georgeta Ene, Rodica Florea, Dorina Grăsoiu, Stancu Ilin, Dan C. Mihăilescu sub coordonarea lui Marin Bucur; secretariat: Georgeta Ene. Răspunderea pentru corectitudinea fişării revine, firesc, cercetătorului respectiv.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 239—250, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1 * * * *Noutăți teatrale.* În : RL, nr. lit, I, 1, 16 sept. 1884, p. 11.

Notă — în care se anunță că ILC va termina în curînd „o nouă piesă (farsă politică în patru acte), ale cărei două acte de la început făgăduiesc o lucrare de o incontestabilă valoare".

2 * * * *Știri teatrale.* În : RL, nr. lit., I, 3, 30 sept. 1884, p. 36.

Se afirmă că ILC nu-și va prezenta noua sa piesă la TN : „Sîntem mișcați la această știre teatrală și regretăm hotărîrea luată de d-sa".

3 * * * *Cronica.* În : D, I, 26, 1 oct. 1884, p. 3.

Inf. cult. : ILC a terminat piesa sa în patru acte. Succes în cercul literar al lui Maiorescu, unde a fost citită. Totuși, autorul ar fi hotărît să nu o reprezinte în stagiunea în curs și nici să concureze la premiul Direcțiunii Teatrelor.

4 * * * *Cronica.* În : D, I, 27, 15 oct. 1884, p. 6.

Inf.cult. : „Piesa d-lui Caragiali intitulată *O scrisoare pierdută* s-a citit la teatru și a fost primită cu aplauze. Ea este superioară *Nopții furtunoase ;* cu toate acestea, d-l. C. prepară o altă piesă, în 6 acte, de o tehnică superioară acestora, cu care să se prezinte la concursul pus de Direcția Teatrului".

5 Scapin /Fr. Damé/, *Courrier des théatres.* În : L'IND. R., VIII, 2 108, 11/23 oct., 1884, p. 3.

Inf.cult. : O scrisoare... se află deja în studiu la TN. Informația este prezentă și în : NAȚ, III, 679, 19 oct. 1884, p. 3 („Spect."); V.NAȚ, I, 92, 31 oct. 1884, p. 3 („TN"), RL, VIII, 2181, 17 oct. 1884, p. 3 („Curier t.") și RL, VIII, 2198, 7 nov. 1884, p. 3 („Curier t.").

6 * * * *Din ale Iașului.* În : L, I, 43, 28 oct. 1884, p. 4.

Inf.cult. : „Suntem informați că cu ocazia banchetului Junimei, d-nul Caragiali, autorul *Nopței Furtunoase* a cetit o comedie de actualitate intitulată *Scrisoarea perdută*, plină de umor, pe un fond de observații juste asupra moravurilor noastre politice. Noua comedie va fi jucată la București pe la jumătatea lunei lui noiemvre." Informația este preluată și de : U, I, 61, 31 oct. 1884, p. 2 *(„Din județe. Aniversarea a XXI a societății literare Junimea").* Amănunte : banchetul va avea loc pe 26 oct. 1884, la Hotelul Traian ; și : dl. V./Delavrancea/, *Iașii și banchetul „junimiștilor".* În RL, VIII, 2192, 31 oct. 1884, p. 2 („Corespondență").

7 * * * *Cronica.* În : D, I, 28, 1 nov. 1884, p. 3.

Inf. cult. despre „succesul piesei *O scrisoare...*, pusă în repetiție la T.N." „Artiștii teatrului sunt încîntați că au putut avea în repertoriul lor o piesă atît de interesantă." În aceiași termeni laudativi la adresa autorului, informația apare și în : U, I, 66, 5—6 nov. 1884, p. 2 („Din capitală"); NAȚ, III, 693, 5—6 nov. 1884, p. 3 („Spect."); *idem,* 694, 7 nov. 1884, p. 3 („Spect.").

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

8 * * * *O scrisoare pierdută*. În : RL, VIII, 2201, 10 nov. 1884, p. 3.

Foileton. Contaminare cu opera caragialiană.

Autorul anonim /probabil Delavrancea/ povestește cum o scrisoare de recomandare către doctorul Sergiu, membru în comisia interimară a Bucureștiului, s-a pierdut. A găsit-o d. Serurie, a păstrat-o zece luni și a folosit-o la alegeri, făcîndu-se mare zarvă la întruniri pe această chestiune; a publicat-o apoi în „Națiunea" și în alte ziare. A fost tradusă chiar și în franțuzește. Se publică și scrisoarea. Drept concluzie : „Slabi sunt cei care pun mîna pe astfel de arme".

9 Scapin /Fr. Damé/, *Courrier des théatres*. În : L'IND. R, VIII, 2134, 11/23 nov. 1884, p. 3.

Anunț. — La 13 nov. va avea loc premiera piesei *O scrisoare...*, „L'amusante comédie de M. Caragiali". Și în : RL, VIII, 2202, 11 nov. 1884, p. 3 („Curier t."); L'IND.R, VIII, 2135, 13/25 nov. 1884, p. 3 („Courrier des théatres"); R, I, 191, 13 nov. 1884 p. 3 (Curier t.) și în nr. urm.; TEL, XV, 3742, 14 nov. 1884, p. 2 („Inf."); idem, p. 3 („Spect."); ROM, XXVIII, 14 nov. 1884, p. 3 („TN" : *Ură scrisoare perdută*"); RL, VIII, 2204, 14 nov. 1884, p. 1 („Cr. zilei" : „Rolurile principale sînt împărțite între d-na Aristița Manolescu și d-nii Iulian, Mateescu și Nottara. Nu știm de se mai găsesc locuri") și : în : RL, VIII, 2204, 14 nov. 1884, p. 3 („Curier t." : „După două reprezentațiuni consecutive ale *Damei cu camelii*, și încă una (a zecea, dată aseară) a lui *Hamlet*, vom avea în fine plăcerea d-a asista la o reprezentare veselă; piesa d-lui Caragiale, *O scrisoare pierdută*, se joacă astă-seară pentru prima oară. Pe cît se spune, locurile sunt prinse pentru două seri chiar de pe acum. Și, în adevăr, publicul are drept să se îmbulzească, căci în observarea și zugrăvirea tipurilor de felul celor din *Scrisoarea...*, autorul *Nopței furtunoase* e un adevărat maestru.")

10 Gion, *O scrisoare pierdută, comedie în 4 acte de I. L. Caragiale*. În : ROM, XXVIII, 15 nov. 1884, p. 2—3 („Cronica teatrală").

Cr.dram., în termeni entuziaști, superlativi : „*O scrisoare*... începe pentru teatrul român un alt succes care va întrece poate pe acela al lui *Hamlet*. Visătorul din Elseneur și d. Zaharia Trahanache vor merge mînă-n mînă!... Și adică de ce nu?!" Altă cr.dram. este scrisă de Claymoor /Mișu Văcărescu/, *Carnet du Heigh-Life*. În : L'IND.R, VIII, 2138, 16/28 nov. 1884, p. 3.

11 * * * *Cronica*. În : D, I, 29, 15 nov. 1884, p. 4.

Inf.cult. : „Marți, 12 noembre, piesa *O scrisoare*... a fost citită de autorul său, I. Caragiali, în prezența Majestăților Lor Regele și Regina. Aflăm că piesa a fost foarte bine primită".

12 * * * *Informațiuni*. În : V.NAȚ, I, 104, 15 nov. 1884, p. 3.

Inf.cult. : Participarea familiei regale la premiera comediei *O scrisoare*... Și în : U, I, 74, 16 nov. 1884, p. 2 („Din capitală"); L. I, 50, 16 nov. 1884, p. 2 („*Din Țară*): „Sala gemea de lume și aplauzele nu mai sfîrșeau"; și în : RL, VIII, 2205, 15 nov. 1884, p. 1 („Cr. zilei"); A.C. Șor, *Cronică bucureșteană*, FAM, XX, 50, 9/21 dec. 1884, pp. 602—604 („Salon").

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

13 * * * *Curierul teatral.* În : TEL, XV, 3743, 15 nov. 1884, p. 3.

Mini-cr. dram. la premiera *Scrisorii*... Aprecieri favorabile („O frumoasă producțiune literară a d-lui Caragiale" care „mai cu seamă strălucește prin mult spirit și multă originalitate"). Și în : D, I, 29, 15 nov. 1884, p. 4 („Cronica") : „S-au vîndut biletele pentru patru reprezentații viitoare" și : autorul — „aproape genial". RĂZ, VIII. 1884, 20 nov. 1884, p. 2—3 („T.N." — *O scrisoare*...) : „Marți 13 nov. publicu Capitalei care venise la Teatru Național a rîs cît se poate de mult și cu drept cuvînt, privind scenele și tipurile comice, pot zice ultracomice din piesa *O scrisoare*... Toate tipurile sale sunt admirabile, ele ne fac să rîdem peste măsură și să le admirăm din pricină că sunt exact copiate după natură".

14 * * * *Teatrul Național.* În : NAȚ, III, 700, 15 nov. 1884, p. 3 (Spect.)

Inf.cult. — a doua reprezentație a *Scrisorii*... la 15 nov. („Succesul a fost mare, sala plină de lume"). Și în : ROM, XXVIII, 15 nov. 1884, p. 3 („Șt. teatr.) ; L'IND.R, VIII, 2137, 15/27 nov. 1884, p. 3 (Courrier des t.) ; TEL, XV, 3744, 16 nov. 1884, p. 3 (Spect.), ROM, XXVIII, 16 nov. 1884, p. 3 (Șt. teatr.) ; Scapin, *Courrier des théâtres*, L'IND.R, VIII, 2138, 16/28 nov. 1884. p. 3.

15 * * * *O scrisoare pierdută. Comedie originală în 4 acte de domnul I. L. Caragiali.* În : TEL, XV, 3745, 17 nov. 1884, pp. 2—3, (Curier.t.)

Cr.dram — nefavorabilă : „D. Caragiali n-are arta dramaturgului, nici arta omului de litere ! Face bune caraghioslîcuri, dar mediocre scrieri literare. Moralitatea suferă, acțiunea păcătuiește, intriga n-are temeiuri, dar toate au vervă, chiar și cînd n-au fond."

16 * * * *Teatrul Național.* În : ROM, XXVIII, 17 nov. 1884, p. 3 (Șt. teatr.)

Anunț — /Duminecă/ 18 nov., a treia reprezentație cu *O scrisoare*... Și în : * * * Teatrul Național NAȚ, III, 702, 17 nov. 1884, p. 3 (Spect) ; * * * *Curierul teatrelor*, R, I, 195, 17 nov. 1884, p. 3 ; Scapin, *Courrier des Théâtres* L'IND.R., VIII, 2139, 17/20 nov. 1884, p. 3 ; ROM, XXVIII, 18 nov. 1884, p. 3 (Șt.teatr.) ; TEL, XV, 3746, 18 nov. 1884, p. 3 (Spect.).

17 Ascanio, *Cronică teatrală. O scrisoare pierdută. Comedie în 4 acte de Ioan Luca Caragiali.* În : V.NAȚ, I, 106, 17 nov. 1884 p. 2 (continuă în nr.urm.).

Cr.dram. — extrem de entuziastă despre o operă al cărui „învățămînt moral" este că „mecanismul nostru electoral este atît de șubred și de elastic încît chiar degetele unei femei dibace ori pasionate-l poate învîrti cum îi place". Este apărat ILC de acuzația că e cinic și pesimist. Piesa a fost bine reprezentată. Sînt lăudați pentru interpretare : Aristizza Romanescu, Iulian, Ioan Panu, Ioan Petrescu, I. Niculescu, A. Catopol, C. I. Nottara. Succesul era o încurajare pentru „talentatul autor" ca să creeze „multe și frumoase lucrări ca cele ce d-odată l-au pus pe întîia treaptă a autorilor noștri dramatici".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

18 Bacon /C.C. Bacalbaşa/, *O scrisoare pierdută. Comedie în 4 acte de I. L. Caragiali.* În : NAŢ, III, 702, 17 nov. 1884, p. 3 (Cr. teatr.)

Cr.dram. — Autorului i se aduc mici observaţii : aceea că ar face concesii gustului „strîmt" al publicului ; nu ştie dacă piesa e o farsă sau o comedie ş.a. Totuşi, cronica e favorabilă : „Ca scenar, ca mînuire a acţiunii, piesa d-lui Caragiali este fără cusur şi poate rivaliza cu lucrările cele mai bune ale francezilor."

19 Passe-Partout, *Écos de Bucarest.* În : L'IND.R, VIII, 2139, 17/29 nov. 1884, p. 2.

Dialog, între doi poliţişti, „auzit" ieri, după o reprezentaţie cu *O scrisoare*... Aluzie la Pristanda şi la „realitatea" inspiraţiei autorului.

20 Caros. *De prin Bucureşti.* În : U, I, 76, 18 nov. 1884, p. 3.

Foileton — Comentînd favorabil apariţia unor lucrări dramatice originale, autorul citează alături de *O scrisoare*... de ILC şi altele, precum : *Regele munţilor* (Dunca), *Talmeş-Balmeş* ([Marion]), *Criza de bani* (Georgitu) ş.a.

21 * * * *Teatrul Naţional.* În : NAŢ, III, 704, 20 nov. 1884, p. 3 (Spect.)

Anunţ — La 20 nov., al patrulea spectacol cu *O scrisoare*... (Anunţul se repetă în numerele următoare) ; şi în : ROM, XXVIII, 20 nov. 1884, p. 3 (Şt. teatr.) şi în nr. urm. ; Scapin, *Courrier des théâtres*, L'IND.R VIII, 21 nov./3 dec. 1884, p. 3.

22 * * * *Teatrul Naţional.* În : NAŢ, III, 706, 22—23, nov. 1884, p. 3 („Spect.")

Anunţ — La 22 nov., al cincilea spectacol cu *O scrisoare*... şi în : L'IND.R, VIII, 2143, 23 nov./5 dec. 1884, p. 3.

23 * * * *Spectacole.* În : TEL, XV, 3751, 25 nov. 1884, p. 3.
Anunţ — La 25 nov., al şaselea spectacol cu *O scrisoare*... şi în : R, XXVIII, 2146, 25 nov./7 dec. 1884, p. 3 ; R, I, 201, 25 nov. 1884, p. 3 ; NAŢ, III, 708, 25 nov. 1884, p. 3.

24 * * * *Teatrul Naţional.* În : NAŢ, III, 709, 26—27 nov. 1884, p. 3 (Spect.)

Anunţ — La 28 nov., al şaptelea spectacol cu *O scrisoare*... (anunţul se repetă) ; şi în : ROM, XXVIII, 27 nov. 1884, p. 3 (şi în nr. urm.) ; L'IND.R, VIII, 2147, 27 nov./9 dec. 1884, p. 3.

25 Scapin, *Courrier des théâtres.* În : L'IND, VIII, 2148, 28 nov./10 dec. 1884, p. 3.

Anunţ — La 28 nov., al optulea spectacol cu *O scrisoare*... Şi în : R, I, 204, 29 nov. 1884, p. 3 ; ROM, XXVIII, 29 nov. 1884, p. 3 (şi în nr. urm.), NAŢ, III, 711, 29 nov. 1884, p. 3 ; TEL, XV, 3755, 30 nov. 1884, p. 3 (Spect.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

26 Claymoor, *Carnet du high-life.* În : L'IND.R, VIII, 2148, 28 nov./10 dec. 1884, p. 2.

Inf. cult. — cu privire la succesul tot mai mare al *Scrisorii* ... ; se remarcă totodată interpretarea de excepţie : „Niciodată actorii noştri nu s-au identificat într-atîta cu rolurile ca acum".

27 * * * *Teatrul Naţional.* În : ROM, XXVIII, 1 dec. 1884 p. 3 („Ştiri teatr.")

Anunţ — La 9 noiembrie /sic ! — 2 dec./ a noua reprezentaţie a *Scrisorii.* Şi în : L'IND.R, VIII, 2150, 1/13 dec. 1884, p. 3 („Cour. des théâtres"); NAŢ, III, 714, 2 dec. 1884, p. 3 („Spect.").

28 * * * *Teatrul Naţional.* În : ROM, XXVIII, 4 dec. 1884, p. 3 (şi nr. urm.) („Ştiri teatrale")

Anunţ — La 4 decembrie, a zecea reprezentaţie cu *O scrisoare* ... Şi în : NAŢ, III, 715, 3—4 dec. 1884, p. 3 („Spect."); L'IND, VIII, 2152, 4/14 dec. 1884, p. 3 („Cour. des théâtres").

29 Damé, F/rédéric/, *La lettre perdue.* În : L'IND, VIII, 2153, 5/17 dec. 1884, p. 1.

Articol — editorial, nemulţumit de imoralitatea personajelor *Scrisorii* ... „Succes meritat, dar întristător : numai prostituţie, falsitate, viciu a aflat autorul în societatea românească ? Acest gen de spectacol, în care viciul se etalează triumfător, unde platitudinea cuprinde tot ce e nobil, unde nu se vede strălucind nici un sentiment nobil, unde domină scepticismul" — nu e făcut să trezească în sufletul spectatorilor idealurile, „entuziasmul, credinţa de care avem atîta nevoie".

30 R., *Teatrul Naţional.* În : UNIT. NAŢ, I, 1, 6 dec. 1884, p. 4 („Cr. teatr.").

Inform. cult. — se anunţă că în numărul următor al revistei va fi comentată *O scrisoare* ...

31 * * * *Teatrul Naţional.* În : ROM, XXVIII, 6 dec. 1884, p. 3 („St. teatr.")

Anunţ — La 9 decembrie a douăsprezecea reprezentaţie a *Scrisorii* ... (anunţul se repetă) ; şi în : L'IND.R, VIII, 2155, 8/20 dec. 1884, p. 3 ; RAZ, VIII, 26—63 /?/, 9 dec. 1884, p. 2 („Cr. zilei").

32 R., *Teatrul Naţional.* În : UNIT. NAŢ, I, 2, 9 dec. 1884, p. 4 („Cr. teatr.").

Cr. dram. la *O scrisoare* ... prilejuită de cea de a douăsprezecea reprezentaţie a piesei. Cronicarului i se pare că noua piesă a lui ILC este mai slabă decît *O noapte* ..., motiv pentru care refuză să o comenteze ca pe o comedie (fiindcă i-ar găsi „multe slăbiciuni") şi optează pentru varianta „revistă electorală", prima lucrare de acest gen la noi. „Scrierea" piesei, în schimb, îi stîrneşte entuziasmul, spiritul fiind „aruncat cu lopata". E o scriere „continuu susţinută prin scînteieri de spirit neîntrerupte".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

33 * * * *Curierul teatrelor.* În : RL, VIII, 2225, 11 dec. 1884, p. 3.

Inf. cult. detaliată. „*Scrisoarea* ... , piesa d-lui Caragiale, încă ține afișul, și-l ține cu demnitate, — casierul teatrului e totdeauna voios. O singură întrerupere a fost joia trecută, cînd d-na Romanescu fiind bolnavă s-a jucat pe neașteptate *Noaptea* ... Ieri, continuînd indispoziţiunea artistei care a creat pe Zoe Trahanache, a fost înlocuită de d-na Amelia Nottara, care, în scurt timp, a reușit să ne facă o altă creaţiune. Marţi /11 dec. — n.n./ tot *Scrisoarea* ..."

34 * * * *Din ale Iașilor.* În : L, I, 60, 12 dec. 1884, p. 3.

Anunț — despre apropiata reprezentare la TN Iași a *Scrisorii* ... „care a avut și are în București un succes atît de strălucit". Mai detaliat, cu referiri la cronicile dramatice din ziarele bucureștene, subliniind că „această nouă lucrare literară a tînărului dramaturg este pe deplin reușită ca concepţie, descriere de moravuri, de tipuri și tablouri din viaţa politică de azi". În : idem, I, 62, 16 dec. 1884, p. 3.

35 * * * *De toate. Teatrul Național.* În : N.REV, II, 17/29 dec. 1884, p. 36.

Anunț — pentru a doua reprezentaţie a *Scrisorii* ... la TN Iași.

36 * * * *Cronica teatrală.* În : L, I, 63, 19 dec. 1884, p. 2—3 („Foileton")

Cr. dram. — la spectacolul cu *O scrisoare* ... de la TN-Iași. Piesa îi întărește lui ILC „reputaţia cîștigată", cronicarul preferînd însă *O noapte* ... Altă cronică : * * * *Curierul Teatrelor.* În : RL, 2232, 19 dec. 1884, p. 3 ; se citează din L ce scriu ziarele din ţară pe această temă.

37 Scapin, *Courrier des théâtres.* În : L'IND.R, IX, 2173, 1/13 ian. 1885, p. 3.

Inf.cult. — despre reprezentarea *Scrisorii* ... la TN-Buc., la data de 1 ian.

38 * * * *Curierul teatrelor.* În : RL, IX, 2243, 5 ian. 1885, p. 2.

Inf. cult. : „De cîtva timp, s-au reprezentat alternativ la TN *O scrisoare* ... de Caragiale și *Faust*, feerie de Dennery. Amîndouă au atras lume multă, așa că „mai totdeauna am văzut săli pline". *O scrisoare* ... se reprezintă și pe scenele din Iași și Craiova cu succes.

39 * * * *Poliția.* În : AMIC.POP, I, 5, 6 ian. 1885, p. 3.

Foileton politic. Contaminare frazeologică cu opera lui ILC — se folosesc numeroase expresii, citate din *O scrisoare* ..., dar fără a fi menţionat numele scriitorului.

40 * * * *Teatru.* În : AMIC.POP, I, 5, 6 ian. 1885, p. 4.

Inf. cult. — Se laudă faptul că de la venirea lui Anestin la direcţia de scenă a T.N.-Craiova, aici se joacă cele mai frumoase piese, între care *O scrisoare* ...

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

41 R., *Cronica teatrală*. În : UNIT.NAȚ, I, 8, 6 ian. 1885, p. 3.

Cr.dram. la opereta *Boccaccio*. — Cronicarul se referă și la „risul aproape popular cu care a fost primită *O scrisoare*...”

42 Emanoil Farfuridi, *Din scrisoarea pierdută*. În : AMIC.POP, I, 6, 13 ian. 1885, p. 3.

Art.pol. — contaminare onomastică și frazeologică cu opera lui *ILC* „Trădare să fie, dacă o cere interesul partidului, dar s-o știu și eu !”

43 * * * *Teatru*. În : AMIC.POP, I, 6, 13 ian. 1885, p. 3.

Inf.cult. — referitoare la a patra reprezentație a *Scrisorii*... pe scena T.N.-Craiova, în beneficiul actriței M. Anestin. Spectacolul a fost strălucit. Lăudîndu-se piesa lui *ILC*, se cere teatrului să reprezinte „tot piese românești, originale, nu de cele traduse și schimonosite”.

44 O. /Oscar Briol ?/, *Questions du jour. La Situation*. În : L'IND.R, IX, 2186, 17/29 ian. 1885, p. 1.

Art.pol. — editorial, ref. la „ruperea” lui I. C. Brătianu de junimiști. Acest fapt ar putea constitui un subiect de inspirație pentru *ILC* : „Ce comedie drăguță s-ar putea face cu cele de sus. Recomand subiectul d-lui Caragiale și sînt sigur că, în ciuda succesului meritat al *Scrisorii*... ar recolta încă alți lauri, scriind o operă cu titlul : *Un minister căutat și pierdut*”.

45 * * * *Teatrul Național din București*. În : VIIT.-Bp, II, 8, 20 ian./1 febr. 1885, p. 3.

Inf.cult. detaliată, reprodusă după „Românul”.
Se remarcă ecoul favorabil al premierii *Scrisorii*... la T.N.-Buc.

46 * * * *Din ale Iașilor*. În : L, II, 9, 23 ian. 1885, p. 2.

Inf.cult. — Se exprimă regretul pentru sistarea reprezentațiilor cu *O scrisoare*... la T.N.-Iași, după al treilea spectacol. Publicul „ar preferi să se întîlnească cu înveselitoarea ei companie, decît să fugă — precum face — de drame și tragedii”.

47 * * * *Curierul Teatrelor*. În : R, II, 23 (250), 28—29 ian. 1885, p. 3.
Inf.cult. despre succesul *Scrisorii*... pe scenele celor trei TN din București, Iași și Craiova. Nu este indicat numele autorului.

48 Artanio, d', *Cronica teatrală*. În : LIT, VI, 1, 27 ian. 1885, p. 11—13.

Inf.cult. teatrale, cu referințe disimulate la ILC. *O scrisoare*... ar fi fost acceptabilă „numai în timpul alegerilor”.

49 Caragiali, I. L., *O scrisoare pierdută*, comedie în 4 acte. În : CONV.LIT, XVIII, 11, 1 febr. 1885, pp. 425—443 (actele 1 și 2) ; idem, 12. 1 mart. 1885, pp. 461—476 (actele 3 și 4).

Piesă de teatru, purtînd dedicația : „Amicului meu Petru Th. Missir”. În notă „Reprezentată pentru întîia oară în București, la TN, la 13 nov. 1884”.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

50 Harf, *Doui sergenți* (reluare). În : „Opinca" — B, II, 73, 3 febr. 1885, p. 4 („TN")

Cr.dram. — Opinie defavorabilă despre interpretarea actorului I. Petrescu în rolul adjutantului Valmore, spre deosebire de creația de excepție pe care a realizat-o în rolul Trahanache, din *O scrisoare...*

51 Ascanio, *Recenziuni dramatice.* În : V.NAȚ, II, 179, 20 febr. 1885, p. 3.

Recenzie — Se cita printre operele de valoare reprezentate la TN : *O scrisoare...*, *O noapte...* și *Roma învinsă* de ILC, alături de *Hamlet*, *Fîntîna Blanduziei* și *Despot Vodă*.

52 Derville, *Curierul teatrelor.* În : RL, IX, 2273, 13 febr. 1885, p. 3.

Notă despre *Mîndrie și amor* de Georges Ohnet. Deși a obținut succese, autorul crede că publicul românesc nu va mai veni în număr mare multă vreme. Sînt în piesă siluete „prea locale" : „Ce-i faci dar românului nostru care în fața acestor drăcovenii dă din umeri și-ți spune că e mai mult sînge în Ghiță Pristanda și în Trahanache din *Scrisoarea...*?"

53 * * * *Notițe literare.* În : RL, IX, 2292, 7 mart. 1885, p. 3.

Inf. cult.— apariția *Scrisorii...* (actele III și IV) în „CONV.LIT."

54 R., *Întrunirea de la „Cuibul cu barză"*. În : R, II, 59 (286), 14 mart. 1885, p. 3.

Reportaj al unei întruniri politice, la care a vorbit Radu Mihail, ministrul domeniilor publice.
Contaminare onomastică — unul dintre alegători se comportă precum „Cetățeanul turmentat din *O scrisoare...*" /N.B. — Nu este indicat numele autorului, semn cert că popularitatea lui ILC devenise notorie.

55 * * * *Curierul Teatrelor.* În : R, II, 74 (301), 4 apr. 1885, p. 3.

Anunț : O scrisoare..., „vineri", la Teatrul Dacia, în beneficiul „bătrînului artist Ioan Comino" (anunțul se reia în n-rele urm.).

56 Farfuride, *Curți și Tribunale.* În : DR.OM., I, 62, 17 apr. 1885, p. 3. *Rubrică* de inf. juridice.
Contaminare onomastică cu opera lui ILC.

57 * * * *Întîmplări din capitală.* În : TEL, XVI, 3882, 9 mai 1885, p. 3. *Rubrică de informare.*

Contaminare frazeologică cu opera lui ILC : „soțietate fără principii".

58 Scapin, *Courrier des théâtres.* În : L'IND.R, IX, 2292, 26 mai/9 iun. 1885, p. 3.

Anunț : La sala Dacia se va juca *O scrisoare găsită.* Autorul dorește să-și păstreze anonimatul pînă la premiera spectacolului. Și în : RL, IX, 2355, 28 mai 1885, p. 3 („Ultime știri"); RL, IX, 2364, 7 ian. 1885, p. 3 („Spect."), unde se indică și numele autorului : Miculi, piesa,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„comedie originală în 4 acte", a fost reprezentată în beneficiul actorului A. P. Marinescu.

59 Gherea, I. /Dobrogeanu/, *Trei comedii ale lui I. L. Caragiali*. În : CONT, IV, 10, 11 și 12, 15 iun. 1885, p. 403—425.

Studiu critic.

Caragiale și mahalaua. *O noapte* ... mai bună decît *O scrisoare* ... și, mai ales, decît *D-ale carnavalului*. Despre realism (naturalism), despre tipic, despre rîs. Ref. Maiorescu, Voltaire, Stemi/Ștefan C. Mihăilescu/ și Niger /N. Rădulescu-Niger/ pentru broșura lor, *Caragiale fluierat ;* periodicele (CONV.LIT, DR.ÔM și „Steluța"-Roman) ; „D. Caragiali este întîiul scriitor dramatic realist și mai ales cel dintîi care a adus pe scenă mahalaua, factor însemnat în viața noastră socială cu începere mai cu seamă de la 1848. Acesta e meritul și curajul autorului. [...] În amîndouă comediile [*Noaptea* ... și *Scrisoarea* ...] a dovedit că are spirit de observație și măiestrie în zugrăvirea tipurilor, pe cît e mai ales vorba de exteriorul lor. Dar alături cu aceste însușiri bune, are și două neajunsuri foarte grele pentru un scriitoriu. Întîi nu analizează adînc sufletul persoanelor și se mulțumește numai cu forma văzută ; al doilea are idealul în trecut, este conservatoriu."

60 * * * *Cronica zilei*. În : RL, IX, 2374, 19 iun. 1885, p. 1.

Corespondență din Botoșani, trimisă Românului, în care se precizează că o trupă română va juca marți, 18 iunie, *O scrisoare* ... Trupa, între care Aristița Romanescu-Manolescu și C. Nottara, vine din Bucovina, de la Cernăuți, unde a repurtat succes. Și în : Scapin, *Courrier des théâtres*. În : L'IND.R, IX, 2312, 20 iun./2 iul. 1885, p. 3. (Pe lîngă piesa lui ILC, trupa a mai jucat și *Fîntîna Blanduziei* și *Ovidiu* de Alecsandri.).

61 * * * *Notițe literare*. În : RL, IX, 2398, 7 iul. 1885, p. 3.
Bibliografie — Se dă sumarul revistei CONT (IV, nr. 10, 11, și 12) în care este publicat studiul lui Gherea, *Trei comedii ale lui I. L. Caragiali* (sic).

62 * * * *Notițe literare*. În : RL, IX, nr. 2398, 7 iul. 1885, p. 3.

Notiță bibl.

În sumarul revistei CONT (an IV, nr. 10, 11 și 12) : studiul *Trei comedii ale lui L. I. Caragiali* de I. Gherea.

63 Scapin, *Courrier des théâtres*. În : L'IND.R, IX, 2357, 13/25 aug. 1885, p. 3.

Inf.cult. despre spectacolul cu *O scrisoare* ..., „astăzi" la TN-Buc.

64 * * * *Din localitate*. În : GAL, III, 814, 30—31 aug. 1885, p. 2.

Anunț — premiera *Scrisorii* ... „aseară", pe scena sălii Alcazal din localitate, „sub direcțiunea veteranului scenei române, dl. M. Millo".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

65 * * * *Cronica teatrală.* În : POȘ, VI, 34 (1469), 28 aug. 1885, p. 3.

Inf.cult. detaliată despre reprezentarea *Scrisorii* ... la Galați, piesă a „bunului nostru scriitor d. Caragiali (tînărul)". Prezentare elogioasă : „netăgăduita sa valoare literară"; „Miezul *Scrisorii* ... e aparatul electoral în mărime naturală /.../"

66 Maiorescu, Titu, *Comediile d-lui Caragiale.* În : CONV.LIT, XIX, 6, 1 sept. 1885, pp. 449—462.

Studiu critic.

Reprodus și în : RL, IX, 2435, 6 sept. 1885, p. 2—3 și idem, 2436, 7 sept. 1885, p. 2—3 („Foița RL"); informație bibliografică în : RL, IX, 245, 6 sept. 1885, p. 3.

67 * * * *Cronica teatrală.* În : POȘ, VI, 39 (1474), 4 sept. 1885, p. 3.

Cr.dram. a spectacolelor cu *O noapte* ... și *O scrisoare* ... pe o scenă gălățeană. Jocul neinspirat al actorilor (Nisipeanu și d-na Moru), a făcut ca, pe nedrept, „multă lume /să-l/ condamne pe bietul Carageale".

68 * * * *Bibliografie.* În : TRIB, II, 206, 10/22 sept. 1885, p. 823.

Inf. bibl. foarte detaliată despre CONV.LIT din 1 sept. 1885, care cuprindeau și studiul lui Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale.*

69 * * * *O scrisoare pierdută.* În : DR.OM, I, 179, 16—17 sept. 1885, p. 2.

Foileton —
Similitudine de situație cu piesa lui ILC.

70 Dorin, *Teatru.* În : ALB-Bz, I, 32, 3 nov. 1885, pp. 126—127.

Inf.cult. despre reprezentarea, duminică 3 nov., la Buzău, a „frumoasei piese, *O scrisoare* ...". „Autorele" este „un scriitor distins", iar „*Scrisoarea* ... este plină de spirit".

71 Dorin, *Teatru.* În : ALB-Bz, I, 3 nov. 1885, p. 127.

Inf.cult. — se dau noi amănunte despre reprezentarea *Scrisorii* ... la Buzău : Spectacolul, realizat de trupa teatrală a lui I. Anestin, obținuse la Buc. un mare succes de public. Și în : R, II, 251 (478), 14 nov. 1885, p. 2 *Curierul Teatrelor*, (din repertoriul trupei mai făcea parte și *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais).

72 Stratilescu Thereza, *Inserțiune.* În : L, II, 129, 29 nov. 1885, pp. 3—4.

Scrisoare — adresată redacției în care autoarea, comentînd un concurs pentru catedra de filosofie, afirmă că o concurentă introdusese o replică caragialiană („Rezo-o-on !") în timpul expunerii subiectului de examen.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

73 Penel /Const. Botez?/, *Un debut.* În : E, I, 13, 1 dec. 1885, pp. 2—3, („Cr. parlamentară")

Foileton politic, ref. Dezbateri parlamentare.

Contaminare onomastică cu personajele lui ILC : „*D. Djuvara :* „Partida liberală are de şef pe d-nu Brătianu, marele cetăţean, marele patriot, marele..." *O voce :* „Farfuride!" (Ilaritate generală, aplauzele şi rîsetele nu se mai sfîrşesc. Farfuride este numele unui fel de orator în genul d-lui Djuvara, din comedia d-lui Caragiale".

74 * * * *Teatru Naţional.* În : V.NAŢ, II, 407, 2—3 dec. 1885, p. 2 („Teatre—Concerte—Petreceri")

Anunţ — Reprezentarea *Scrisorii...* „pentru prima oară în această stagiune, pentru un scop filantropic". Şi în : L'IND.R, IX, 2458, 5/18 dec. 1885, p. 3 (cu specificarea datei : „azi, 5 dec."); la fel, în : R, II, 269 (496), 6 dec. 1885, p. 3; şi în : RL, IX, 2507, 4/16 dec. 1885, p. 3 („Spect.") — anunţ repetat în nr. urm.

75 * * * *Teatre—Concerte—Petreceri.* În : E, I, 17, 6 dec. 1885, p. 3.

Anunţ — reprezentarea *Scrisorii...* la TN-Buc, joi 6 dec. 1885.

76 * * * *Spectacole.* În : RL, IX, 2510, 1/20 dec. 1885, p. 3.

Anunţ — reprezentarea *Scrisorii...* la TN-Buc, simbătă 7 dec. 1885.

77 Sphinx, *Cronica teatrală. „Scrisoarea pierdută" de I. L. Caragiale.* În : RL, IX 2514, 13/25 dec. 1885, pp. 2—3.

Cr.dram.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

II*

HOMO FABER CARAGIALIENSIS

Liviu Papadima

1. *Menuetul lui Pederaski*

„Dar e oare un mijloc mai puternic ca să ne scăpăm de toată haotica năvălire a lumii întregi în bietul nostru suflet, decît divina muzică? — vagă şi vastă ca şi lumea, ca şi aceasta nepătrunsă şi fără alt înţeles decît înţelesul cel mare şi singurul — armonia..." (*Un artist*/III : 9—11)[1]. Cititorul mai puţin atent alunecă repede peste o atare definiţie a muzicii, uşor emfatică, destul de boantă în spirit — fără să aibă nici copioasa îngroşare a conturelor pe care autorul se pricepe s-o facă atunci cînd se vîră sub pielea personajelor, împrumutîndu-le ideile şi felul de a vorbi. Prima parte a definiţiei ne e parcă cea mai familiară : muzica purifică sufletul de contactul cu lumea amestecată, confuză. Epitetele din cea de a doua parte sînt şi ele îndeobşte cunoscute : „vagă", „vastă", „nepătrunsă", ca şi apoteoza finală, elogiul armoniei sieşi suficiente. În această înşiruire aparent comodă de locuri comune se ascunde totuşi o capcană, o contradicţie destul de sofisticată. Deşi muzica, scăpînd sufletul de „haotica năvălire a lumii", pare să intre în opoziţie cu aceasta, totuşi antinomia e doar aparentă, fiindcă ea, muzica, e aidoma lumii aproape întru totul. Ambele sînt „vagi", „vaste" şi „nepătrunse". Nu putem decide dacă şi ultima calificare, „fără alt înţeles decît înţelesul cel mare — armonie...", descrie deopotrivă ambele entităţi. Alternativa e însă destul de probabilă, ambiguitatea nu lezează de aceea prea mult interpretarea. Înţelegem dar că muzica nu se opune lumii, ci doar o purifică, o aduce într-un stadiu de perfecţiune armonică. Muzica e dezordinea devenind ordine, lumea devenind armonie. Enunţînd pe scurt paradoxul definiţiei, muzica înseamnă „dezordinea ordonîndu-se".

Cu o sugestie clară a ordinii începe schiţa *Tren de plăcere* (II : 143—149) : „S-a hotărît, care va să zică...". Desfăşurarea sub formă de lanţ

* Textele din acest grupaj, scrise prin 1981—1983 de un grup de (atunci) tineri absolvenţi de filologie — Ariadna Berbinschi, Adriana Bontea, Catrinel Cândea, Mioara Lujanschi, Călin Andrei Mihăilescu, Laurenţiu Niculescu, Liviu Papadima, Traian Ungureanu, Rodica Zafiu — urmau să facă parte dintr-un volum, *Caragialia*, predat de altfel în 1983 unei edituri bucureştene. Cum antipatia oficială faţă de Caragiale era în creştere şi numărul autorilor în scădere (din cei 9 de la început rămînind prin ţară din ce în ce mai puţini), şansele de apariţie a volumului scădeau vertiginos. S-au fixat, de altfel, destul de rapid, la zero. În ultimii doi ani, volumul a continuat să rămînă „în curs de apariţie", considerente financiare obligîndu-l să rămînă fidel principiului aşteptării din Caragialia.

Studiile prezente au un caracter fragmentar şi... aleatoriu: spaţiul pus la dispoziţie de RITL şi distanţele geografice dintre autori nu au permis, din păcate, prezenţa cîte unui fragment reprezentativ din toţi cei de atunci.

AUTORII

[1] Citatele din textele caragialiene se fac — acolo unde nu există alte specificări — după *Opere*, ediţie de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu şi Liviu Călin, I—IV, ESPLA, EPL, 1959—1965.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 251—261, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de raționamente a descrierii preparativelor de plecare conotează și ea aceeași idee de ordine: „Madam Georgescu—Mița Georgescu—cu d. Georgescu — Mihalache — pleacă la Sinaia cu trenul de plăcere. Însă, de mult madam Georgescu a promis puiului să-l ducă odată și pe el la Sinaia; prin urmare, trebuie să-l ia și pe puiul; dar puiul nu merge nicăieri fără «gramamă»; prin urmare, și pe gramamă trebuie s-o ia". La fel, meticulozitatea cu care naratorul explică identitatea fiecărui personaj, raporturile de rudenie din familie, arată același spirit riguros. Se indică ora precisă a plecării trenului. Mai multe expresii sugerează siguranța, conformitatea cu planul prestabilit: „Așadar", „madam Georgescu *e pe deplin stabilită* asupra toaletei sale", „cît despre puiul, *nici nu mai încape discuție* — el va purta"... ș.c.l. (s.n.) Inventarierea în detaliu a conținutului coșului cu provizii luat de familia Georgescu se face cu aceeași precizie contabilă, pînă la conclusivul „în sfîrșit tot ce trebuiește". Singură cucoana Anica, gramamă, se eschivează de la armonia generală a desfășurării programului. Întîrzierea ei nu creează însă prea mari probleme d-lui Georgescu, care „începe a bănui că n-are să trebuiască să ia patru bilete, poate că trei or s-ajungă, și pornește din salonul de așteptare să meargă la ghișet". Gramamă urmează să călătorească separat, cu clasa a III-a, iar „D. Georgescu îi numără parale potrivite" pentru bilet. Meschinăria șocantă a cuplului capătă un aspect spectaculos. Imperativul ordinii, al înstăpînirii asupra celor mai triviale mărunțișuri, ia proporții exorbitante. Zgîrcenia personajelor e în primul rînd principială. Socoteala pe care Georgeștii o fac privitor la posibilitățile cucoanei Anica de a-și cheltui băncuța primită frizează absurdul grotesc: „Treizeci de bani, tramvaiul de la Zece-Mese pînă la gară: care va să zică gramamă are încă douăzeci de bani pentru ca să cumpere două legături de vișine la Comarnic. Și-n adevăr, le și cumpără, și le mănîncă pe jumătate pînă la Valea Largă, cu sîmburi cu tot". Abundența de detalii, între care toponimele ocupă un loc de frunte, pare să sugereze ideea unei adevărate operațiuni strategice. Precizie, ordine, rigoare — iată regula jocului (cu sîmburi cu tot). Madam Georgescu se teme de hoți și răspunde prompt conductorului care întreabă de biletul puiului: „...n-a-mplinit patru ani... Nu trebuie să ne-nveți dumneata pe noi *regula*" (s.n.). Naratorul, împrumutînd din personalitatea eroilor săi, ne explică în cele din urmă în termeni categorici concepția după care se ghidează Georgeștii: „Dar cu toată-mbulzeala, cine știe să-și facă un plan bine hotărît nu se rătăcește niciodată. Familia Georgescu știe perfect ce are să facă pas cu pas și minută cu minută". Ne aflăm la apogeul ideii de ordine[2]. Ce altceva putea să-i întîmpine în Sinaia decît muzica militară?

Ca în orice punct culminant, însă, de aici nu se mai poate urca. Începe neapărat coborîșul. Degringolada care va să urmeze e mai mult decît previzibilă pentru cititori, după atîta insistență crescîndă a naratorului în sens invers. Nu se mizează pe surpriză, ci pe satisfacția pe care cititorul o resimte văzîndu-și așteptările împlinite metodic, ajungînd cu timpul să fie copleșit în direcția propriei intuiții. În locul unei căderi bruște, cu precipitare spre poanta finală, coborîșul se face în trepte, cu aceeași

[2] Utopia ordinii triumfătoare în Caragiale poate fi cel mai bine exemplificată prin „ecserțirul" lui Marius Chicoș Rostogan — *Emulațiune* (II:481).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pasiune a amănunțirii ca și la urcuș. Pentru început, un veritabil *staccato* al înlănțuirii evenimentelor descendente. Explozivul „fatalitate!" bate tactul, ține măsura îmbucătățirii în trepte a coborîșului. Izolarea personajelor, ruperea coeziunii, pînă acum perfect planificate, a grupului, se petrece în ritm alert. D. Georgescu — posibil, „creierul" operațiunii — rămîne însingurat în prim-planul narațiunii. Infailibila logică operativă nu l-a părăsit însă — deocamdată. „Prin urmare, își face d. Georgescu următoarea judițioasă socoteală: «Trebuie să fie în Sinaia, că n-au avut pe unde zbura»". Ironia naratorului, din ce în ce mai transparentă, implică o nouă, supremă trădare a personajului: abandonarea lui la voia propriului destin. D. Georgescu, obosit, enervat, „înjură în gînd... Pe cine?... pe coana Anica...". Retorismul exprimării ne atrage încă o dată atenția asupra distanțării crescînde între autor și personaj. Și în interiorul personajului se produce o ruptură. D. Georgescu își reneagă perfecțiunea planului stabilit: „Dar... nu strică dumneaei; el strică; nu trebuia s-o ia; trebuia s-o lase la București..". Eșafodajul siguranței de sine se clatină și, o dată cu el, încrederea personajului în capacitatea lui de a domina evenimentele. D. Georgescu „se pierde" el însuși, nu numai în raport cu ceilalți. „Muzica a plecat".

Însingurat, D. Georgescu simte nevoia unui sprijin moral. „A! e grozav să ai ființe iubite, rătăcite departe de tine, și să nu știi la un moment în ce loc se află, ce fac, ce li se-ntîmplă, ce vorbesc, ce simt, ce gîndesc despre tine... le e dor de tine, cum ți-este ție de ele? etc. etc." Ruptura de registru comportamental e evidentă. Unde ar fi încăput, pînă acum, ideea de „dor" în perfecta armonie a familiei Georgescu? „Etc. etc." — elipse naratoriale — subliniază cu maliție vacuitatea frămîntărilor personajului, sortit să devină inautentic de îndată ce se complace să se arate mai „uman". Avem de a face, ni se atrage atenția, cu un loc comun, invocat de personaj pentru a-și masca, în propria conștiință, iritarea neputincioasă. Contrapunctul e prompt. „Unde dracul s-a băgatără?" — sintetizează pe dată D. Georgescu afectuoasa lui anxietate. Întîlnirea cu cucoana Anica pare să dezlege misterul. Se interpune însă, inevitabil, o conversație în genul *Cum se înțeleg țăranii* (II : 399), accentuînd impresia de dizarmonie, de ruptură funciară. Un nou „fatalitate" ne sugerează că seria treptelor descendente nu a atins încă perigeul.

Abia acum d. Georgescu se găsește în fața unei situații conflictuale propriu-zise. Extenuat, fizic și nervos, d. Georgescu trebuie să decidă dacă mai continuă sau nu căutarea. Alergătura în cerc, gen *Visul unei nopți de vară*, ia sfîrșit prin abandonul alergătorului. Conștiința d-lui Georgescu lucrează nivelator, conciliant. El reușește să trateze „escapada" soției ca pe o nouă verigă în lanțul interminabil al erorilor: „Nu mă duc! n-o găsesc nici acolo..." D. Georgescu *afirmă* că nu-și va găsi soția la „Sfînta Ana", deși dubitativul ar fi fost mult mai potrivit. Certitudinea provine din faptul că el a învățat, pe propria-i piele, inerția mecanismului, devenind incapabil să mai înțeleagă deosebirea dintre verigile accidentale ale neînțelegerii și *escapadă* — autentică de această dată, evadîndu-se din lanțul programărilor prestabilite. Culmea e că, acum pentru prima oară, intuiția lui, deși funcționează aberant, furnizează un răspuns corect. N-ar fi găsit-o pe Mița la „Sfînta Ana". Însă premisa intuitivă se află la antipodul realității: n-ar fi găsit-o nu pentru că ea se mai afla în interiorul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cercului vicios, ci, dimpotrivă, pentru că reușise să iasă din el, într-un „altundeva" inaccesibil. Încotro, totuși, evadează Mița? Avertismentul cocoanei Anica sună peremptoriu, oracular: „Ai să te căiești, Mihalache!". Totuși, disparitatea dintre vorbe și fapte pare neîndoioasă. Este limpede, din evoluția textului de pînă acum, din simetria parcursurilor, ascendent și descendent, că o cotitură radicală, bruscă, a evenimentelor, în genul romanelor de senzație, e improbabilă. Prezența „seducătorului", d. Mișu locotenentul, se insinuează totuși în vorbele panicate — dar evazive în privința motivului suspiciunilor ei — ale cocoanei Anica.

Deocamdată, însă, d. Georgescu cere imperativ: „Mai bine, adu coșul". Apetitul personajului, într-o situație dilematică, nu trebuie să ne mire prea mult. Mihalache refuză starea conflictuală, îl preocupă deocamdată regenerarea ființei lui supuse atîtor scindări. În fața coșului cu merinde, personajul regăsește principiul pierdut al verticalității.

Către zori, se întorc și Mița și compania de la Urlătoare cu „zgomot strașnic, clopoței de trăsură, lăutari și chiote". Schița ar fi putut să se termine în acest punct al povestirii. Notația naratorului, ambiguă în ce privește desfășurarea evenimentelor reale („Fusese o partidă de plăcere improvizată, o fantezie a locotenentului") urmată de replica d-lui Georgescu („Vezi, cocoană? zice d. Mihalache lui gramamă. Vezi? Dacă mă luam după vorba d-tale și mă duceam și la Sfînta Ana...") ar fi poantat îndestulător finalul; cu atît mai mult cu cît toponimicul „Sfînta Ana" conține un excelent pretext ironic pentru situația în speță. Naratorul ține însă să ne mai ofere o descriere retrospectivă a petrecerii „ce va rămînea neuitată". Interjecția care deschide acest paragraf constituie o marcă stilistică ce ne atrage atenția că naratorul a pactizat din nou cu personajele lui, împrumutîndu-le perspectiva asupra evenimentelor [3]. De data aceasta nu mai este d. Georgescu cel pe care autorul îl mimează în stil indirect liber ci consoarta lui. Revenirea la perspectiva „dinăuntru", dimpreună cu schimbarea unghiului perspectivei, creează o ingenioasă simetrie dinamică, dimpreună cu mai multe isotopii tematice care converg în acest final adăugat. În primul rînd, imposibil de trecut cu vederea densitatea conotațiilor în registru sonor în partea a doua a textului. Începînd cu fanfara din parc, schița abundă în referiri la paradigma muzicii. D. Mișu locotenentul „e mucalit al dracului «și cîntă teribel!»". Interesant că, deși ambele caracterizări pot fi atribuite cu ușurință limbajului coanei Anica, numai cea de a doua e încadrată în ghilimele, căutînd parcă să atragă atenția. În orice caz, ghilimelele indică o incontestabilă perspectivă „dinăuntru". În amintirile Miței Georgescu, imaginea locotenentului Mișu rămîne cea a unui interpret virtuoz. Scenariul feeric al escapadei se construiește în întregime sub bagheta armoniei muzicale: „Pe lună, cu trăsurile la pas, și dasupra armoniei apelor de munte și șoaptelor pădurii, lăutarii acompaniind încetinel și d. Mișu cîntînd menuetul, pe care îl cîntă regulat muzica în parc și care-i place atîta lui madam Georgescu!...".

[3] Probabil această oscilare între modalitatea de prezentare „dinăuntru" și cea „dinafară" îl îndreptățește pe Mircea Tomuș să identifice în schița *Tren de plăcere* un „stil capcană" sau „stil aparență" *(Opera lui I.L. Caragiale*, Minerva, 1977, p. 313). Prefăcîndu-se că redă conținutul faptic al „istorici", naratorul înfățișează în fond modul de raportare a personajelor la acea sta, perspectiva lor asupra evenimentelor. Se realizează astfel un mimesis de gradul doi, în care apare, între planul reprezentării și planul reprezentat, un plan de difracție, care „transportă" imaginea celui din urmă, dar o și deformează.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sub curgerea vaporoasă a amintirilor Miţei Georgescu regăsim însă perfidia inciziilor ironice naratoriale. Menuetul seducător al locotenentului reia rutina fanfarei militare din parc, tot aşa cum atmosfera de vrajă a nopţii de vară reia beatitudinea coanei Anica în faţa panoramei Sinaiei. Sugestia ni se pare extrem de interesantă. Deşi a reuşit să evadeze concret din lanţul de verigi al planului prestabilit, din ordinea cazonă a divertismentului sădită încă de la plecare în mintea familiei Georgescu, madam Georgescu a rămas, moral, psihologic, în interiorul cercului. Realitatea evadării e „joasă" : „Zgomot strașnic, clopoţei de trăsură, lăutari şi chiote". Sînt de altfel singurele cuvinte care formează o referire *directă* la evenimente, nefiltrată prin optica personajelor. Pînă şi numele locului de petrecere, Urlătoarea, se înscrie în această lume a *zgomotului* [4], ca o aluzie la toposul degradat al muzicii. Hărmălaia unei petreceri de duzină, ce ia locul armoniei cazone a fanfarei, îi oferă Miţei sentimentul unei evadări ascensionale. Cu toate acestea, exceptînd substituţia Mihalache—Mişu, — şi ea relativă, avînd de-a face cu diminutive ale aceluiaşi nume, Mihai — escapada nocturnă rămîne înăuntrul cercului : uniforma de ofiţer nelipsită din dotarea „puiului", natura în faţa căreia se extaziază coana Anica, în fine, menuetul „pe care-l cîntă regulat muzica în parc" — centru topografic şi simbolic al tuturor tribulaţiilor.

Şi acum să revenim cu o întrebare delicată : de ce trebuie să se teamă Mihalache? Am văzut că, acolo unde e cazul, aluziile naratorului la purtările soţiilor sînt destul de transparente. Aici, însă, nu de realitate trebuie să se teamă Mihalache. În treacăt fie spus, ce personaj caragialian ar face-o? Nici însă de ce se petrece în conştiinţa soţiei, chestiune care se limitează cel mult la o destăinuire de alcov către mamiţa. Dar Mihalache ar trebui să se teamă — şi nu se teme, şi bine face — de duplicitatea funciară a existenţei de care dă dovadă Miţa, de faptul că ce se întîmplă cu ea nu i se întîmplă ei, de perversitatea acestei duplicităţi. Atîta vreme cît planul funcţionează, duplicitatea nu se face simţită. Persoană fizică şi persoană morală se întîlnesc pe terenul coerciţiei ordonatoare. De îndată însă ce eşafodajul planului se clatină, persoana se scindează, existenţa devine duplicitară. Este imprudent să trecem dincolo de constatarea acestei tensiuni aparte între nevoia de ordine şi pofta de dezordine şi să ne întrebăm care din cele două moduri de existenţă este autentic. Ştim însă că personajele îşi truchează apetitul pentru dezordine sub masca unei armonii elevate, cea a muzicii. În orice caz, dorinţa de „a face" a

[4] Pentru contrast, vezi utopia „vîrstei de cauciuc" — *Zgomot* (III: 382—384). Caragiale parodiază aici mitul „vîrstei de aur". „Vîrsta de cauciuc" corespunde unei întoarceri (în spirală dialetică, de bună seamă) la epoca edenică primordială. Că un scriitor putea resimţi la începutul veacului nostalgia unei lumi epurate de poluare sonoră pare destul de straniu cititorului contemporan. Este încă o eroare provenită din comoditatea — cu pretenţii docte altminteri, de acces la adevărurile infailibile — proiectării opticii auctoriale pe fundalul istoric al epocii lui. Mai corect ar fi să proiectăm întîi această optică pe fundalul lumii literare în contextul căreia ea apare. Zgomotul nu e o caracteristică a lumii istorice de la sfîrşitul veacului trecut, dar el caracterizează într-un grad înalt lumea caragialiană. Utopia „vîrstei de cauciuc" divulgă dorinţa secretă a autorului de a evada din propria-i lume literară. Chiar şi într-o astfel de scurtă fantezie improvizată, Caragiale dispune accente semantice revelatorii: *zgomotul* e investit cu un potenţial metaforic care conotează agitaţia sterilă, dizarmonia, „bruiajul" existenţial din Caragialia. Un echivalent plastic al acestei imagini a „zgomotirii" e de găsit în mişcarea browniană. Desigur, substanţa fizică devine în Caragialia substanţă umană. Natura particulelor nu se schimbă însă radical.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

personajelor este incontestabilă, aproape o îndîrjire dacă ţinem cont că de fapt e vorba doar de un „tren de plăcere". În schimb, ele nu ajung să facă nimic, totul „li se întîmplă". Praxisa se topeşte într-o farandolă caraghioasă. Metafora din titlu sugerează cu temei două trăsături cardinale ale lumii din text, înlănţuirea şi gratuitatea, după cum replica finală a Miţei („Ah ! mamiţo, menuetul lui Pederaski..., mă-nnebunesc !") sugerează, dincolo de hazul pur al calamburului, duplicitatea „perversă" a lumii caragialiene.

2. *„A face" şi „a se întîmpla" — arivistul ingenuu, versatilul năuc*

Voinţa este poate elementul cel mai misterios al psihologiei umane. Nu degeaba sisteme filosofice renumite iau voinţa ca punct de plecare, ca dat primar al fiinţei. Prin calitatea sa de *Ding an sich*, ireductibil la ceva din afară, voinţa dă măsura „verticalităţii" umane, a existenţei din sine şi pentru sine. Momentul voinţei, al implicării în act, realizează distincţia dintre „a face" şi „a se întîmpla".

În lumea caragialiană, însă, voinţa poate fi lesne indusă, ca orice mărime relaţională. Căile destinului devin astfel nu numai încurcate, ci de-a dreptul paradoxale. Cea mai elocventă punere în ecuaţie a lui „a face" şi „a se întîmpla" o găsim în schiţa *Cum devine cineva revoluţionar şi om politic*?... (II : 467—471).

Caragiale se dovedeşte, ca mai totdeauna, un evaluator lucid al posibilităţilor de exploatare ale subiectului. Prelucrarea este sumară, faptele grăiesc de la sine. Schiţa e, prin aceasta, departe de rafinatul sistem de isotopii semantice pe care l-am descoperit în *Tren de plăcere*. Compoziţia se arată acum simplă şi viguroasă. Naratorul anunţă cu claritate tema, apoi narează un episod exemplificator, exact aşa cum a promis : „Din rîndurile de mai la vale se va vedea că poate cineva deveni revoluţionar şi om politic nu numai prin vocaţiune, ci şi prin noroc"... Iată, pe scurt, faptele : Niţă, băiat de procopseală în casa naratorului, doritor să ajungă popă, pleacă într-o zi să cumpere cărbuni de lîngă gară. La întoarcere, „vrînd să treacă pe Piaţa Teatrului, nu ştie cum, se pomeneşte într-o grozavă învălmăşeală : în faţă-l năvălea poporul, în spate-l prindeau jandarmii călări." „Revoluţie", care va să zică. Cam ameţit de ţuicile băute pe drum, Niţă se pomeneşte aruncînd cu grunji de cărbune în jandarmii care, neştiind ce-i cu el, îi luaseră căruţa cu asalt. Niţă e lovit, dus la poliţie, bătut. Scapă doar prin intervenţia salvatoare a naratorului. Acasă băiatul boleşte, plin de vînătăi. „Numa, de nu şi-ar pierde ochiul [...], că nu se mai poate popi !..." — gîndeşte naratorul, îngrijorat. Deznodămîntul episodului, constituind „morala" fabulei, e anunţat laconic : „Ochiul nu şi l-a pierdut, din norocire ; dar nu s-a popit ; fiindcă de cînd cu împrejurarea din Piaţa Teatrului, a prins băiatul gust de politică".

„Mesajul" istorioarei e atît de limpede pus în evidenţă, încît aproape că nu mai necesită comentarii. Obişnuiţi fiind cu lumea farselor caragialiene, cu *qui-pro-quo*-urile situaţionale, în care nu doar identitatea exterioară, ci însuşi statutul personajului apare incert, asemeni unei măşti purtate pe dinăuntru, reacţia lui Niţă nu mai nedumereşte. Lectorul tinde să despersonalizeze personajul, decantînd savoarea anecdotei prin ea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

însăși. Privită mai îndeaproape însă, istorioara ne apare interesantă nu numai sub aspect anecdotic, ci și psihologic. O psihologie *sui generis*, bineînțeles, așa cum am căutat să identificăm și pînă acum. Un resort neașteptat se declanșează în sufletul băiatului de procopseală „voinic, blajin și cinstit". Inițierea lui în „politică" e, pe cît de ilogică, pe atît de dură: „Mi l-au adus pe tînărul... Dumnezeule! În ce stare! Cu falca jupuită, cu un ochi vînăt, umflat cît pumnul și cu mîna dreaptă scrîntită, ori ruptă, nu se poate ști, fiindcă dacă i-o atingi cît de puțin, rage ca un bou". Ce ar fi putut atunci determina subita lui convertire? Cititorul se vede nevoit să fabuleze în marginea textului, în căutarea unei explicații.

Naratorul, dimpotrivă, se mulțumește a privi lucrurile din unghiul arivistului. „Se pot oare compara modesta carieră și activitatea umilă a unui biet preot de sat, cu cariera și activitatea unui cetățean din capitală, care e chemat o dată pe an, regulat în fiece primăvară, să determine direcțiunea politică a regatului român?!" Doar că acest comentariu final, înveninat de ironie, nu are nimic de a face cu momentul revelației, cu resorturile psihice ce l-au împins pe Niță să părăsească „altarul credinței" spre a se îndrepta către „altarul libertăților publice". Promisiunile „carierei" politice, după debutul său, nu sînt și nu au cum să fie prea ademenitoare. Întrebat îndată după evenimente: „Cine te-a pus, nenorocitule, să te amesteci?...", băiatul răspunde cu năduf: „Dracul... nici eu nu știu... ceasul rău!". Naratorul privește opțiunea lui surprinzătoare dintr-un unghi ferm precizat. Dincotro și încotro se uită Niță — iată o enigmă cu prea puține indicii de rezolvare. Naratorul eludează chestiunea, transînd datele problemei în chip aproape samavolnic. Numai disponibilitățile speculative ale cititorului se pot aventura să ofere „o reparație" personajului astfel prejudiciat. Niță se vede comițînd acte de bravură, înfruntînd inamici necunoscuți („trage orbește în grămadă"), suferind expiator pentru temeritatea lui. În „băiatul cel cuminte" se descătușează o violență pînă atunci ignorată, și el are surpriza de a constata o posibilă formă de a o practica legitim.

Din experiența căpătată, pentru Niță „politica" trebuie să însemne mai degrabă sentimentul de a se afla în mijlocul unei vieți febrile și, prin aceasta, autentice, decît comoditatea unei „cariere", așa cum predictează naratorul. Niță nu vede dincolo de energetismul seducător al faptelor. Nu vede nexurile cauzale (sau mai precis, *absența* lor, sau *derizoriul* lor), nu știe nimic despre mecanismele între care se joacă jocul avîntat al „politicii" (de exemplu, povestea punerii lui în libertate), habar n-are de drapelul sub care a fost înregimentat din greșeală. Chestiunea cauzelor, a scopurilor, a tacticilor, nu-l preocupă. Dacă ne este îngăduită o conexiune șocantă dar sugestivă, pentru Niță „politica" are valoarea suprarealistă a actului gratuit, sieși suficient: efervescență pură a lui „a face", deblocare a voinței fără obiect, fără țel, fără strategii operative. Doar că ispita acestei eliberări înscrie personajul pe o traiectorie ferm prestabilită, ce se întrezărește din unghiul comentariului auctorial. În vreme ce Niță se dedică vocației politice, izbucnite pe neașteptate, pentru că vede prea puțin din calea ce i se deschide în față, naratorul dezavuează, ironic, descoperirea acestei vocații, pentru că vede prea mult înainte — mult prea mult în raport cu personajul. El anticipează arderea etapelor, intuind cum, după ce întîmplarea a aprins în sufletul obscur al băiatului de procopseală un elan nemaicunoscut, el urmează să străbată, cu aceeași orbire,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

treptele drumului său în viaţă: din „avîntat", revoluţionar; din revoluţionar, om politic; din om politic, om cu carieră. Dacă Niţă vede doar ce e „dincoace" de politică, „gestica" ei, naratorul vede „dincolo", procopseala, chiverniseala ce nu mai are nimic de-a face cu angajarea civică, cu dorinţa de a fi între oamenii mulţimii. Deîndată ce s-a produs mutaţia interioară cuvenită, omul e predat mecanismului modelator. Ironia schiţei face ca eroarea să se confunde cu predestinarea. Descătuşarea voinţei fără obiect dimpreună cu plăcerea de a fi într-un angrenaj, nu importă care, de preferinţă cît mai dinamic (agresivitate benignă, fără dorinţa sau măcar conştiinţa răului) ajung să se confunde cu chiverniseala intereselor meschine.

Cîteva cuvinte despre *primum movens* al istoriei lui Niţă ne vor lămuri poate mai bine substratul ei psihologic. „Rivuluţia" constituie, în lumea caragialiană, una din treptele cele mai înalte ale manifestării instinctului social, rudă bună a familiarismului semnalat ades de critică. „Revoluţia" e treapta ierarhic superioară berăriei, cafenelei. Conexiunea se face făţiş în *Atmosferă încărcată* (II : 98—102). Că berăria e un loc, iar „revoluţia" un fapt nu creează prea mari discrepanţe. „Revoluţia" ţine locul meteorologiei în geografia caragialiană :

„Birjarul, în loc s-apuce pe drumul drept, o ia pe un drum de ocol. Îl opresc.

— Ţi-am zis la gară!...

— Da...

— Ei! Pentru ce nu mergi de-a dreptul? pîn Piaţa Teatrului, pîn Ştirbei-Vodă...

— Nu se poate, coconaşule; pe-acolo e revoluţie...

— Iar?...

— Revoluţie mare!" (II : 468)

Psihoza „revoluţiei" satisface pulsiunile de bază ale lui *homo caragialiensis* : instinctul gregar, fervoarea gratuită, născută dintr-o impulsivitate latentă, agresivitatea benignă (chiar atunci cînd se manifestă contondent), nevoia autoiluzionării. Un scriitor, nu-mi amintesc cine, vorbea despre nevoia pe care o simt copiii ca să se ameţească. „Revoluţia" e un carusel pentru oameni mari. Caragiale se amuză inventînd o *Statistică*[5], atribuită lui „Bob Schmecker", a „publicului" care ia parte la tulburările revoluţionare : pe vîrste, pe motive, convingeri, stări de conştiinţă, consecinţe etc. Mai mult decît un simplu amuzament, statistica e un excelent îndreptar pentru descifrarea instinctelor agoraice ale lui *homo caragialiensis*.

Dar „revoluţia" mai este şi — iar aici intervine maliţia ironică a naratorului — o rampă de lansare pentru profitori, cum se întîmplă de pildă în schiţa *Jertfe patriotice*. Deocamdată reţinem că, deşi „revoluţionarul" nu ştie niciodată ce urmăreşte, totuşi, din perspectiva timpului, nu se poate spune niciodată că a fost dezinteresat. Straniu amalgamaj de candoare şi abjecţie.

În *Tempora*... (II : 103—106) avem de-a face cu două teme patente ale prozei literare : versatilitatea şi arivismul. Ambele se suprapun în figura lui Coriolan Drăgănescu. Efectul detonant al schiţei e pregătit prin umfla-

[5] În I. L. Caragiale, *Opere*, vol. III, ediţie de Paul Zarifopol, Ed. Cultura naţională, 1932, p. 36—37.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rea copioasă a părții prime, descrierea personajului, a patosului lui revoluționar. Naratorul își declină, viclean, competența. El nu vrea să cadă în păcatul literaturizării, așa că lasă faptele să vorbească : „Spre a da o idee despre Coriolan Drăgănescu și despre activitatea lui de tribun al tinerimii, nu voi face fraze pompoase ; mă voi mărgini a reproduce cîteva pasaje din *Amicul poporului*, de pe vremea cînd acest tînăr mergea foarte des la statua lui Mihai... Să vedem". Pasajele, ca și întreg ceremonialul rostirii avîntate a discursurilor, în luptă cu adversitatea zbirilor guvernamentali, sînt prea cunoscute cititorilor pentru a le mai invoca aici, cu lipsa de umor a comentariului critic. Personajul e exagerat și, prin aceasta, ca manipulator al opiniei, periculos. Așa cred și zbirii, la fel de lipsiți de umor ca un critic literar. Dar pentru cititor, care se îndeletnicește cu savurarea întîmplării pentru desfătarea propriei persoane, rîsul funcționează, după o regulă bine cunoscută, ca un filtru al nocivității. Personajul rizibil încetează să mai fie și periculos. Emfaza pusă pe ridicol destinde încordarea pe care o creează veghea preceptelor etice sau a normelor praxeologice. În plus, Coriolan Drăgănescu, așa cum ne este el prezentat în prima parte, cu greu poate fi suspectat că acționează urmărind un plan ; ori, este caracteristic arivistului tocmai planul de parvenire, intenția lipsită de scrupule. Coriolan Drăgănescu, în această primă etapă a existenței lui, este suspectabil mai curînd de ingenuitatea fermentului caragialian al voinței lipsite de obiect. Prima etapă a devenirii lui Coriolan corespunde celei de a doua etape din ierarhia treptelor devenirii lui Niță.

Literatura arivismului urmărește în detaliu gestația lentă a gîndului și apoi a procesului parvenirii. Amintim, ca exemplu clasic, *Ciocoii vechi și noi*. În *Tempora*... însă succesiunea evenimentelor este expediată rapid, în termeni echivoci. Se poate vorbi de o cotitură în angajarea civică a eroului în momentul în care acesta își susține teza de licență pe tema *Ordinea publică în statul modern*. Abia aici se întrezărește un prim jalon al traseului de parvenire al eroului. Dar, ca în multe alte schițe, Caragiale joacă un „proces" pro și contra relativizant. Sugestia de parvenire este pusă în gura comentatorilor. Superficiali în modul lor de a-l înțelege pe erou, viciați de mentalități care conjugă simplismul — frate al inocenței — cu venalitatea, *ei* sînt cei care pun hotărît chestiunea carierei, în felicitările publicate de *Amicul poporului*. Tema arivismului capătă o nuanță ludică în acest joc de oglinzi paralele. Stupefacția momentului final, al inversării rolurilor, cînd Coriolan devine șeful zbirilor, nu mai vizează drumul parcurs de personaj, asumîndu-și destinul, ci, dimpotrivă, în locul unui corolar găsim o trecere bruscă, fără nici un temei aparent, a unei individualități marcate — vezi emfaza primei părți — în contrariul său. Tema arivismului progresează de regulă acumulativ, din etapă în etapă, precipitîndu-se abia către sfîrșit. Parcursul seamănă cu o curbă einsteiniană, galopînd din ce în ce mai vertiginos de la un moment dat, pînă la un punct limită, moment al frîngerii iminente. În schița caragialiană, în schimb, parcursul e sincopat, lipsește complet progresia acumulativă, punctul de frîngere încununează reușita. *Tempora*... prezintă un anti-topos al arivismului. Rămîne, așadar, versatilitatea. Dacă tema arivismului se discreditează în primul rînd prin lipsa de asumare din partea personajului — sau lipsa indicilor unei astfel de asumări — tema versatilității se discreditează, paradoxal, printr-un exces de implicare în prezentul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

imediat al evenimentelor. Coriolan Drăgănescu își trăiește „clipa" studențească cu o incandescență ce stîrnește uimirea admirativă a naratorului. Coriolan Drăgănescu e omul înregimentării totale, fără rezerve, fără condiții. Ea se bazează nu pe credință, nu pe adeziune conștientă, ci pe totală disponibilitate. Paradoxul volițional al personajului caragialian face din implicare și asumare mărimi invers proporționale : cu cît mai multă implicare, cu atît mai puțină asumare. Versatilitatea personajului este, de aceea, „firească". El nu trădează o tabără pentru cealaltă, pentru că nu este niciodată angajat, interior, față de nici una. Coriolan Drăgănescu reprezintă veșnicul „împrumutat". Versatilitatea lui corespunde disponibilităților lui de funcționare într-o lume în care faptele „se întîmplă", nu „se fac", o lume în care actanții, în cea mai autentică efervescență a acțiunii, rămîn „obiecte", și nu devin niciodată „subiecte". Lumea caragialiană e structural impersonală și tranzitivă. Acestui complex de determinări psiho-sociologice, neîncăpînd în matca tradițională a conceptelor de „arivism" sau „versatilitate", i se potrivește excelenta formulă a „personajului lichefiat" [6]. În *Tempora...* trecerea de la un pol la celălalt [7] se face cu firescul trecerii de la o etapă biologică la cealaltă. Aproape că sîntem tentați să ne amintim parabola shakespeariană a succedării vîrstelor omului. Locul lui Coriolan Drăgănescu este luat de un alt Coriolan

[6] Formula „personajului lichefiat" aparține lui I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului românesc modern*, Minerva, 1974, p. 233.

[7] Folosirea largă și nuanțată a structurilor oximoronice e încă un argument pentru situarea lui Caragiale în „vîrsta modernă a literaturii". Și Florin Manolescu vede în oximoronul caragialian *(Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Cartea Românească 1983, p. 258—261) nu doar o simplă figură retorică ci, „la un nivel mai înalt de generalitate [...] cel mai important criteriu de organizare a textelor și chiar a carierei lui Caragiale" (261). Oximoronul e astfel investit cu o pondere deosebită nu numai la nivel atomal, ci și macrostructural, nu numai în plan formal, ca tehnică a expresiei, ci și în plan conținutistic. Se poate, cred, construi o ierarhie a formelor de expansiune — pe orizontală și pe verticală — ale oximoronului, de la „curat murdar" al lui Pristanda, pînă la tehnicile recurente de a construi discursul în contradicție cu referentul, ca în *Ultima emisiune*. Se suprapun aici realitatea promiscuă a lumii prezentate, realitatea descifrabilă în subtext, și idealitatea edulcorantă acreditată de narator în planul superficial al textului. Textul și subtextul sînt două entități oximoronice. Doar că teoria oximoronului demonstrează că este caracteristică pentru această figură o anumită *tensiune* produsă de alăturarea celor doi termeni antonimici, de impactul lor „suspendat", nerezolvat și nerezolvabil. Or, în literatura caragialiană această tensiune apare doar ca un moment tranzitoriu în lectura interpretativă a textului, ea urmînd să fie deturnată, cel mai adesea prin direcționări ironice. Tensiunea oximoronică ține în opera caragialiană de domeniul speranței, chiar și în atît de renumitul „curat murdar", formulă care doar *coincide* cu un oximoron posibil dacă ținem cont de contextul în care ea apare: vorbirea lui Pristanda, pentru care „curat" și-a pierdut complet sensul de bază. Pe scurt, acel „trop" sau „principiu" proeminent în arta caragialiană este *oximoronul deturnat*. Acest mic amendament, ce poate părea pedant și lipsit de însemnătate, ne ajută să investigăm bine și natura personajului caragialian. Într-o primă interpretare, nerafinată, figura lui Coriolan Drăgănescu se încadrează în paradigma oximoronului. Modul în care Caragiale apropie cele două ipostaze antonimice, eliminînd aproape total fazele de tranziție, ne îndreptățește să vedem în C.D. un personaj oximoronic. Înțelegem că potențial, ca disponibilități ale personajului, revoluționarismul și conservatorismul lui coexistă. Dar, în măsura în care ambele sînt inautentice, așa cum am încercat să demonstrăm, tensiunea oximoronică e anulată, lăsînd loc derizoriului: Coriolan Drăgănescu nu poate fi *și* revoluționar, *și* conservator pentru că nu este *nici* revoluționar, *nici* conservator. Nu știm dacă regula aceasta de deturnare a oximoronului poate fi extinsă la întreaga literatură caragialiană sau considerată măcar ca o constantă tipică a ei de forma:/ „*și* A *și* Non-A" textual se interpretează ca „*nici* A *nici* non-A" subtextual/. Ipoteza mi se pare atrăgătoare. Ea poate fi pusă în legătură cu acel procedeu de *discreditare reciprocă* pe care îl remarcam în alte analize.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Drăgănescu. Coriolan Drăgănescu devine asupritorul noului Coriolan Drăgănescu : copiii devin taţii copiilor ş.a.m.d. Fatalitate !

Umorul schiţei decurge din faptul că umflarea copioasă a primei părţi mimează „cu seriozitate" că avem de-a face cu o personalitate proeminentă. Or, acesta e singurul lucru care nu i se poate reproşa sub nici un chip eroului. (În treacăt fie spus, schiţa *Tempora* ... tinde să dea dreptate acelora care afirmau vidul personajului caragialian. Trupul lui Mihai Bravul va mai fi păstrînd însă urmele degetelor încleştate ale eroului, tot aşa cum memoria cititorului păstrează imaginea savuroasei efervescenţe a discursurilor lui. Vidul este, în felul său, „plin". *O, mores* !).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DESPRE LIMITELE CUNOAȘTERII

Rodica Zafiu

„Dar mă vei întreba:
« E bine, e frumos asta sau nu? »
Îți răspund:
« Incapabil satisface. Caută Bucureşti filosof. »"

(Politică și literatură, IV, 480)

O poveste-ghicitoare propune unul din personajele *Șezătorii la țară* a lui Anton Pann[1]. Trei fii de împărat pornesc în căutarea „celui mai prețios lucru", aducătorul acestuia urmînd să capete mîna frumoasei rîvnite de toți. Darurile pentru care se hotărăsc pînă la urmă cei trei sînt: covorul zburător, oglinda lui Solomon (în care se poate vedea, reflectat, tot ce se întîmplă în lume) și mărul care vindecă orice boală, ridicîndu-i pe oameni „chiar și din cumpăna morții". Potrivit gradației firești basmului, dar și prin atributele (superlative) de care uzează naratorul, s-ar sugera că ultimul dintre daruri este și cel mai prețios.

Povestea rămîne însă deschisă; controversa asupra supremației unuia dintre simboluri este eludată oferindu-se o soluție exterioară: opțiunea sentimentală a fetei, nedeterminată de darurile aduse — și neprecizată în text. Nerezolvarea transformă istorioara într-un posibil test (care din lucruri e mai de preț? pe cine va alege fata?) — cu soluții în ierarhizarea a trei valori: practică (covorul), de cunoaștere (oglinda), de existență (mărul). Alegerea doar sugerată de textul lui Anton Pann pare să postuleze, la nivel comun, prioritatea ontologicului: mărul „e în lume cel mai rar" pentru că el oferă viața, vindecarea de moarte.

Caragiale preia subiectul „ghicitorii" în *Poveste. Imitație.* Publicată în 1894 în *Vatra*, reprodusă apoi în volumul *Schițe* (1897) și în *Novele, povestiri* (1908)[2], povestea pare să se bucure de îndestulă atenție din partea autorului. Modificările aduse textului-sursă sînt esențiale. Există acum un Prîslea (deci un cîștigător hotărît, potrivit logicii basmului, de la început), care e tocmai posesorul oglinzii. Este trecut, de altfel, sub tăcere modul procurării acesteia — și Prîslea apare dintr-o dată ca deținător al obiectului magic. Se evită cu abilitate justificările teoretice ale ierarhizării, menționîndu-se drept unic criteriu al judecății, ca și la Anton Pann, cel exterior, aparent aleatoriu — preferința fetei pentru un ins, nu pentru darul său. Criteriul exterior nu face însă decît să-l mascheze pe cel interior, manifestat în opțiunea naratorului, și soluția e semnificativă: Prîslea e ales și astfel primatul cunoașterii este afirmat în mod incontestabil.

Povestea nu se termină însă o dată cu dezvăluirea „cîștigătorului": un epilog ironic, dialogat, revine asupra darurilor celorlalți fii de împărat

[1] Anton Pann *O șezătoare la țară*, în *Scrieri literare*, vol. 3, București, 1963, p. 74—81.

[2] În *Opere*, ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, 1959—1965, vol. III, p. 76—80. Toate referirile din text se vor face la această ediție, indicîndu-se direct volumul și pagina.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 263—271, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

— „Puțin lucru e să împărățești? Nu-i destul să nu mori niciodată?" (III : 80) — și chiar asupra a ceea ce păruse instaurat ca valoare definitivă. Se sugerează că soluția nu ar fi decît o frumoasă convenție, respectînd regula justițiară a basmului. Povestea s-ar ghida după principiul „așa ar trebui să fie", dar siguranța afirmației se transformă într-un indiciu ironic al irealității sale. Cunoașterea apare, deodată, ca insuficientă și ineficientă: „Dar era și drept să fie a lui Prîslea, pentru că el, dacă nu o lua pe Ileana, rămînea cu oglinda, și s-ar fi tot uitat în ea, ar fi văzut-o pe față mereu cu altu-n brațe și s-ar fi prăpădit băiatul..." (III : 80).

Puterea textului caragialian stă în aceea că nu detaliile sînt supuse ironiei, ci esențialul. Prin asumare și detașare, scrisul lui Caragiale își realizează dimensiunea metafizică, atît de greu observabilă și a cărei absențe i s-a tot reproșat. Textul se fixează cu tenacitate în lume — în timp și concrețe — pentru a-i epuiza esența și a pregăti posibilitatea eliberării. Valorile fundamentale nu sînt, în definitiv, negate, ci doar relativizate, iar posibilitatea transcendenței e dată tocmai de epuizarea realului.

Cînd vorbim de absolutizarea valorică a inteligenței în opera lui Caragiale, de opoziția fundamentală prost/deștept [3], reducem la extrem o foarte dezvoltată paradigmă a cunoașterii (căutare, anchetă, știre, dezvăluire etc.). Cunoașterea domină și organizează, în universul caragialian, un întreg sistem de relații și de valori: reglementează raporturile dintre indivizi (instituind, ea, poziția de superioritate), stabilește legătura esențială cu lumea exterioară (delimitîndu-se de activitățile pur mecanice sau de luare în posesie materială); chiar în interiorul ei, ca procesualitate, dezvoltă o succesiune de faze — de la cele pregătitoare, la momentul culminant al dezvăluirii. Și — tocmai pentru că se realizează aproape întotdeauna prin *dezvăluire*, pentru că personajul nu ajunge singur să descopere noul, ci acesta *i se arată* sau *i se comunică* — cunoașterea implică raportarea la așa-numita, în lumea lui Caragiale, „fatalitate" — limită, dar și condiție a ei. În sfîrșit, ea conduce spre valoarea supremă a acestei lumi — care e esteticul.

Etapele cunoașterii. Forme de provocare

O lege nescrisă a universului caragialian impune ca nici o căutare să nu fie încununată de succes. Textul e structurat de o gramatică narativă particulară, în care formele de provocare activă fac imposibilă cunoașterea, factorul dinamic este „pedepsit" — în vreme ce singura cale de a afla, de a descoperi ceva — rămîne așteptarea. Opoziția activ/pasiv se realizează în trei trepte — trei situații-tip ale actului cognitiv. Prima este *căutarea* (ancheta), ridicolă și ineficientă, cuprinzînd un maximum de agitație inutilă; a doua, formă de tranziție — *călătoria :* semi-pasivă, ea devine un

[3] O formulare tranșantă a acestei idei — întîlnită destul de des la comentatorii lui Caragiale, deși nu totdeauna cu insistența care i se cuvine — aparc, încă de la începutul secolului, la I. Trivale, într-un fragment de studiu (sublinierile îi aparțin): „Puterea lui comică a îmbrățișat nu atît deformările *morale* ale vieții sufletești, pe cît s-a complăcut în ridiculizarea lipsurilor *intelectuale* ale vremii sale. Rîdea Caragiale și de gelozia unuia ori de lașitatea altuia, dar rîsul lui devenea plin, uriaș, omeric numai atunci cînd i se ivea în față icoana grotescă a *prostiei!*" (I. Trivale, *Cronici literare*, 1971, p. 87).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prilej pentru dezvăluiri, dar numai pentru cele străine de scopul deplasării (de altfel, acesta nici nu prea este pomenit, nu interesează, călătoria rămînînd o pură „provocare expectativă", gratuită); în fine, cea de-a treia, condiție a succesului, maximum de pasivitate, victorie a vidului — este *așteptarea;* s-ar părea așadar că numai anihilarea oricărei mișcări reale produce condițiile necesare dezvăluirii.

1. Căutarea („ancheta") intră în paradigma acțiunii, a agitației: deși situată în esență (și ca intenție) în planul cunoașterii, ea se constituie din extrem de multe mișcări reale, care îi asigură insuccesul. Narațiuni dintre cele mai diverse vin să confirme principiul fundamental, conform căruia *o anchetă nu ajunge niciodată la o descoperire.* Dacă textul caragialian sfîrșește totuși, foarte adesea, cu o dezvăluire, este pentru că aceasta din urmă vine *din exterior,* nu e cu nimic determinată de lanțul cauzalităților interioare.

Metodele de cercetare utilizate de personaje se situează la nivele diferite: cel mai de jos, mai mult contaminat de real, e căutarea printre obiecte; îi urmează interogarea (nu mai puțin agresivă) și, în ultimul rînd, supozițiile și deducțiile logice.

Regula „cine caută nu găsește" pare să derive mai puțin dintr-o „atitudine răuvoitoare" în privința eforturilor umane, cît dintr-o viziune coerentă asupra structurii mai profunde a lumii. Ar părea să existe o nepotrivire fundamentală între cultul inteligenței și al raționalității și eșecul repetat al tentativelor de cunoaștere. O explicație a fenomenului poate fi găsită în acțiunea principiului general al depășirii prin autonegare. În clipa cînd un lucru tinde să devină „idol", el limitează, închide la un nivel inferior; singură autoironia, ca formă de detașare, permite atunci accesul la nivelul superior. Un caz de aplicare a principiului este reprezentat chiar de naratorul-personaj integrat lumii comice; orice separare, operată de analiza riguroasă, a lui — de autor, se face pe fondul unei prime, intuitive, identificări, de care ar fi nefiresc să nu ținem seama.

De fapt, se poate verifica întotdeauna dacă valorile presupuse de subtextul caragialian își au sau nu, și în ce măsură, corespondentul ironic, minimalizator și demitizant. Cunoașterea și valorile intelectului și-l au în orice caz — ceea ce nu înseamnă că sînt anulate, ci doar că se refuză situarea absolută în limitele lor.

Autorul e desacralizat prin narator, cunoașterea prin căutare, soarta prin agenții săi și estetismul prin Mitică.

Descoperirea aparentă (dedublarea). În *Noaptea furtunoasă* se fac cercetări pentru a-l găsi pe bagabondul care a necinstit oncarea de familist a jupînului. În momentul încercuirii lui Rică, *descoperirea* nu este decît aparentă, pentru că individul găsit este altul decît cel căutat. *Dezvăluirea* o face personajul neimplicat, Ipingescu: „Stați! că e-ncurcătură! Pe dumnealui îl cunosc eu" (I: 71). Rică Venturiano nu poate fi bagabondul de mai sus, fiind cetățean onorabil și patriot. „Știi cine-i tînărul ăsta? (...) Asta e ăl care scrie la «Vocea Patriotului Național» (I: 72—73).

Chiar dacă este vorba de același individ, căutarea dă greș, pentru că ajunge la o altă persoană-funcție decît cea vizată.

Situația obiectelor găsite. Acestea sînt foarte puține și își pierd, în genere, caracterul obiectual. Corespondente concrete ale „dezvăluirilor",

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ele sînt în primul rînd mesaje, semne, elemente de comunicare — și mult mai puțin valori materiale. Sînt, totuși, niște semne aparte, care rămîn *opace* tocmai pentru găsitorii lor: legătura de gît a lui Chiriac pe patul Vetei nu-i spune nimic jupînului Dumitrache, iar scrisoarea pierdută nu e decît un obiect de transmis „andrisantului" pentru Cetățeanul turmentat, care deși o citește (cel puțin parțial) nu o recunoaște a doua oară și nu pare deloc conștient de semnificația și interesul ei. Situația-limită se atinge în *Inspecțiune*, unde polul de aur *găsit* în casa de bani a lui Anghelache nu-și dezvăluie nimănui rostul, deși apare mai mult ca oriunde ca semn și ca posibilă cheie a unei probleme de cunoaștere.

Ceea ce se pierde se pierde definitiv. Așa se petrec lucrurile cu onoarea de familist, cu pălăria lui Goe sau cu Bubico. Regăsirea este, în toate cazurile, exclusă.

Briliantul de la nenea Andrei, senatorul (din schița *Cadou*) ar putea fi considerat regăsit în plan material, dar valoarea lui de semn s-a schimbat: el e altul, e acul de cravată și cadoul lui Mișu. Identitatea reală pălește în fața diferenței de semnificație socială. De altfel, dispariția unui obiect este de obicei, în acest sistem de relații, o falsă pierdere, rezultat al unui act voluntar: furt, donație, aruncare.

În *Scrisoarea pierdută* regula ireversibilității nu e decît în aparență infirmată: scrisoarea pierdută de Zoe ajunge prin intermediul Cetățeanului la Caţavencu — iar scrisoarea pierdută de Caţavencu (aceeași, dar obiect al altei acțiuni de pierdere-găsire: „am mai găsit una", zice Cetățeanul) ajunge la Zoe. De fapt, nici unul dintre păgubași nu-și regăsește pur și simplu obiectul pierdut. Zoe nu ajunge să-și recupereze scrisoarea decît ca scrisoare pierdută de Caţavencu.

Altminteri, cercetările făcute pentru recuperarea „docomentului" (a se vedea căutările lui Pristanda) nu duc la nici un rezultat. Caţavencu însuși e de negăsit pînă cînd nu se prezintă de bunăvoie în fața Zoei.

Față de nuvele — în care regăsirea are o pondere tragică —, schițele și comediile lui Caragiale propun, prin pierderile definitive, pe care căutarea nu are cum le remedia, o surprinzătoare formă de libertate.

Confirmarea perfectă a imposibilității de a găsi ceea ce ai pierdut o oferă textul *Două loturi:* repertoriu de forme și etape ale căutării, el pare să conducă spre o, fie și întîmplătoare, regăsire — a biletelor cîștigătoare. Un artificiu uriaș le face însă pe acestea ca, odată descoperite, să-și piardă conformitatea cu tiparul ideal, cu reperul lor semiotic: dacă nu s-au schimbat biletele, s-au schimbat cifrele din listele oficiale; cifrele bancherului nu mai corespund cu cele din toate mențiunile anterioare din text (listele aduse de d. căpitan Pandele, articolul din gazetă, chiar enunțurile naratoriale); inversarea lor ne poate apărea ca o perfidie auctorială, anulînd *in extremis* efectul regăsirii.

Rezolvarea vine din exterior. Efimița și Leonida caută pricina zgomotului care-i tulbură — mai întîi în planul concret — în dulap, sub pat și prin colțurile încăperii —, apoi în cel al speculației, construind ipoteze și teorii. Rezolvarea vine însă — prin Safta — din exterior.

Cele mai multe căutări s-au acumulat în *D'ale carnavalului.* Pampon, de pildă, e în căutarea unui necunoscut, care se transformă pe parcursul „anchetei" în spițer, apoi în „Bibicul". Cînd îl găsește pe presupusul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bibic, nu a găsit nimic, pentru că urmăritul se dovedește a fi inocentul Crăcănel; a doua oară îl caută corect, identificîndu-l cu Nae, dar Nae își declină identitatea de amant al Didinei, rămînînd doar frizerul, Bibicul alteia. Nu numai că nu se descoperă nimic, dar căutătorii rămîn în final convinși că nici n-a existat un obiect real al căutării lor. Iar Nae Girimea, cel căutat de mai mulți, nu se lasă găsit tocmai pentru că *se oferă singur*, întîmpinîndu-și urmăritorii sub altă identitate. El își asumă rolul avantajos al personajului care, în textele lui Caragiale, vine din exterior și aduce dezvăluirea. O falsă dezvăluire, în cazul său, dar faptul nu contează pentru că mecanismul este perfect imitat. Iar ceilalți găsesc, de fiecare dată, fără a găsi.

Rezolvarea prin paradox. Cel mai spectaculos traseu al căutării apare în *Reportaj:* o urmărire în cerc, cu gesturi și trucuri de detectivism parodic, — a nimicului. Se caută sursa informațiilor lui Caracudi și regula de bază, principiul „anchetei", nu se dezminte, căci nu e găsită nici o sursă. Numai că naratorul (tipul auctorial și autobiografic) își ia revanșa: căzut un timp sub incidența ironiei, în paradigma căutătorului fără succes, el are necesara suplețe intelectuală pentru a identifica „obiectul" căutat cu ceea ce i s-a oferit. De unde satisfacția cunoașterii: „Să-mi dai voie să-ți spun că acuma știu..." (II: 76). În mod paradoxal, găsirea se împlinește într-un singur fel, atunci cînd se descoperă lipsa ei de obiect. Cîștigătorul partidei (cel ce obține superioritatea prin cunoaștere) este definit prin capacitatea sa de a accepta soluțiile imponderabile, contradicția și mimarea. Comedia plecării după informații a reporterului special continuă și după descoperirea inutilității ei, și directorul însuși procedează, în compunerea articolului anunțat în final, asemenea urmăritului său. Victoria lui este în primul rînd un rezultat al lipsei de rigiditate.

Doar renunțarea excepțională la agresivitatea care îi e de obicei asociată ar salva deci căutarea, dîndu-i o minimă șansă de împlinire; altfel, ea rămîne, ca și afirmarea certitudinilor, o formă de infatuare, o caricatură a cunoașterii.

2. Călătoria reprezintă prima treaptă de atenuare a agresivității demersului cognitiv, prin detașarea de un scop precis.

Călătoria din schițele și nuvelele lui Caragiale poate fi văzută ca o metaforă a umorului său: voiajorul-narator se integrează mișcării generale, aflîndu-se foarte adesea în trenuri ori trăsuri — dar rămîne în același timp nemișcat, „ghemuit în unghiul unui vagon" (III: 40), indispus de vesela agitație a tovarășilor de călătorie. În plină mișcare (a trenului), el caută repausul[4]. Se retrage „într-un colț lîngă ușă" (*Lună de miere*, II:534) și se pregătește pentru somn. Somnolența și sporirea agitației sînt de altfel cele două soluții opuse adoptate de călători. Naratorului, aparținînd speciei contemplative, îi revine în exclusivitate prima: doarme, se preface că doarme *(Lună de miere)* sau privește peisajul care rămîne în urmă, în depărtare *(Întîrziere)*. Șederea se completează cu observația, una dintre ocupațiile specifice insului călător fiind cea de a urmări, de

[4] V. Călin Mihăilescu, *Le sommelier*, în „Cahiers roumains d'études littéraires", nr. 2, 1983, p. 49.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a supraveghea. Cei doi tovarăşi de drum din *Accelerat No. 17* se spionează reciproc — unul ca hoţ, care îşi pîndeşte victima, celălalt ca poliţist.

Scara completă a acţiunilor aferente călătoriei este alcătuită din trei trepte care fac trecerea între static şi dinamic: somn — observaţie. — agitaţie. Cea din urmă aparţine personajelor nerăbdătoare, prin excelenţă actori şi naratori niciodată, celor care depăşesc prin ritm chiar mişcarea trenului („Ce încet umblă!... fir-ar ai dracului!" — II: 136), care vorbesc, preferînd întrebările indiscrete, sar, umblă forfota, îşi schimbă locurile.

Echilibrul e greu de păstrat, căci se combină şi se suprapun două mişcări, rezultînd o agitaţie ridicată la pătrat, cu efecte de comedie bufă:

„Din smucitura lu'mam'mare într-un sens, combinată cu clătinătura vagonului în alt sens, rezultă că Goe îşi pierde un moment centrul de gravitate şi se reazimă în nas de clanţa uşii de la cupeu. Goe începe să urle" (II:122).

Pentru pasagerele din *Dl Goe*, de altfel, somnul nu e decît un şiretlic: somn aparent, prefăcut, de nevoie.

Oprirea bruscă (de pildă, prin tragerea semnalului de alarmă) intră în aceeaşi paradigmă a violenţei, fiind parte a mişcării şi nu opunîndu-i-se, ci amplificînd agitaţia generală. Mişcarea se continuă, trecînd dintr-o formă în alta, şi călătorii sar din tren în trăsură („La bulivar, birjar!" — II: 124).

Între manifestările lor vitale, în tren, una destul de evidentă este amorul. În nici un alt spaţiu din lumea lui Caragiale acesta nu-şi găseşte un cadru mai potrivit, în care să apară mai concret şi mai amănunţit. Cum acelaşi lucru se poate spune şi despre manifestările directe, palpabile, ale somnului, rezultă că mijlocul de călătorie — trenul în speţă — este prin excelenţă spaţiul intimităţii. Într-adevăr, aici „intri, închizi lumina, tragi perdeluţele şi te-ncui pe dinăuntru" (*C.F.R.* — II: 62). Aici se întîlnesc un domn şi o doamnă (*Întîrziere*, *Bùbico*), un martor cu personajele unei scene amoroase (*În tren accelerat*, *Lună de miere*), un urmărit şi un urmăritor (*Accelerat No 17*, într-o anumită măsură şi *Poveste de contrabandă*); desigur, şi familia sau amicii.

În *C.F.R.*, cele două posibilităţi extreme de existenţă în spaţiul interior al compartimentului de tren — somnul şi amorul, minimum şi maximum de acţiune — sînt propuse simultan pentru aceeaşi situaţie. Somnul nu are, desigur, nici un haz, ca orice retragere absolută; doar formele lui nereuşite (somn imposibil, tulburat, prefăcut, pus la îndoială) corespund statutului ambivalent al călătoriei, formă mixtă de provocare, fundamentată pe o contradicţie internă între static şi dinamic. Diminuarea caracterului volitiv al acţiunii face să devină posibilă dobîndirea cunoaşterii, prin plasarea în situaţia cea mai favorabilă de realizare a întîlnirii.

3. Aşteptarea este starea care provoacă — prin natura sa şi nu prin voinţa personajului — întîlnirea şi, în continuarea ei, dezvăluirea. Cel care vine nu află nimic; personaj cunoscător — deci cîştigător — e doar el care aşteaptă [5]. Situaţia din *Amici* este exemplară — deşi transcrierea

[5] „Căci strada Sapienţii şi-a Pacienţii, ca în *Căldură mare*, se confundă!" (Şerban Foarţă, *Două cuvinte despre aşteptare*, în vol. *Afinităţi selective*, Bucureşti, 1980, p. 88).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

raporturilor dintre personaje în termeni de succes/insucces pare să conducă aici la un rezultat care contrazice intuiția imediată. Opoziția activ/pasiv capătă însă modalizări neașteptate și personajele își inversează, pe parcurs, rolurile. Mache „așteaptă să pice vreun amic; e vesel și are poftă de conversație. N-așteaptă mult. Peste cîteva momente, iată că-i sosește unul dintre cei mai buni amici, d. Lache" (II: 88). Foarte repede, pofta de conversație a lui Mache capătă satisfacție: astfel, dorința sa imediată e împlinită. Dorința de obicei nemărturisită, totuși evidentă și generală, a indivizilor din spațiul caragialesc, cea pentru care conversația rămîne un simplu mijloc, este de a afla cît mai multe. Lui Mache i se realizează și această (secretă) aspirație: el ajunge să cunoască, mai întîi, modul cum este văzut de un amic (intelect, caracter, familie); apoi, direct și amănunțit, care îi sînt, din punctul de vedere al lui Lache, cusururile (exagerează, e încrezut, curios, indiscret, violent, se supără și întrerupe); în fine, află chiar cine este amicul birfitor. Cantitate impresionantă de informație. Lache, în schimb, nu află absolut nimic nou: nici măcar reacțiile amicului nu-i comunică vreun fapt pe care să nu-l fi știut dinainte: replica lui, repetată la fiecare intervenție a celuilalt, face apel la un model preexistent, în care nu-și are loc imprevizibilul, și pentru care orice gest al partenerului aduce o confirmare. Recunoașterea conformității cu modelul este dirijată către instruirea amicului, deci se face tot în favoarea acestuia: „*Uite, vezi*, ăsta e cusurul tău..." (II: 88—92; s.n.).

Este semnificativ faptul că informația cea mai importantă — numele amicului — este obținută de Mache în momentul cînd renunță la investigare, la poziția activă a cercetătorului:

„Mache: Care va să zică, nu vrei să-mi spui?

L.: Nu.

M.: Mersi." (II: 92).

Ea vine, firește, din exterior (prin apariția lui Tache). De altminteri, chiar pe parcursul conversației, datele noi aduse de Lache nu sînt inițial cerute de amicul său, nu se impun cu necesitate ca răspunsuri la întrebări; dimpotrivă, sînt evidente independența față de context, lipsa de motivare a apariției lor.[6] Situația e ilustrată perfect de secvența hotărîtoare în declanșarea acțiunii verbale:

„L: (...) Am stat azi-noapte tîrziu la Cosman, pînă la ziuă.

M: Cu cine?

L: *Cu niște amici... Am vorbit foarte mult de tine*" (II: 88; s.n.).

Punctele de suspensie din replica lui Lache delimitează informația cerută, strict necesară conversațional, de cea suplimentară, nemotivată.

De altfel, textul uzează de o formulă ironică a răsturnării de situație și de roluri: așteptarea conduce inevitabil către cunoaștere, dar aceasta din urmă împinge la violență, la acțiune — deci la contrariul stării inițiale.

Nu întîmplător, poziția celui care așteaptă e adoptată în cele mai multe cazuri de naratorul-personaj. Se creează astfel, în plan narativ, o situație ideală, cea mai favorabilă dezvăluirii, cunoașterii. Naratorul din *Situațiunea* are, ca și Mache, „poftă de vorbă", așteptînd, vag, nu o per-

[6] O interpretare psihologică coerentă a motivațiilor poziției conversaționale a lui Lache — în V. Fanache, *Caragiale*, Cluj, 1984, p. 98—99. A se vedea și analiza pragmatică a dialogului din schiță, la Liliana Ionescu Ruxăndoiu, *Narațiune și dialog în proza românească*, București, 1991, p. 131—132.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

soană anume, ci doar un neprecizat „bucureștean, iubitor [...] de aer curat" (II : 129). Pasajul de început al schiței integrează așteptarea într-o mai largă mișcare „aspiratorie" : actul de a respira — tot mai mult concretizat, după o primă impersonalizare — „parcă începe să mai poată respira omul" — „să respirăm" — „să respirăm împreună" (II : 129) —, acela de a mirosi (adierea zefirului și praful municipalității) sînt manifestările cele mai concrete, vulgare, ale disponibilității contemplative și ale tendinței de a asimila realul (sub formă de aer sau de informații verbale). Cel care așteaptă folosește mai întîi tactica inadecvată a anchetei — „De unde vii?", „Ce mai nou?" (II : 129) — ceea ce îl face să nu obțină ca răspuns decît vagile opinii politice ale interlocutorului său. Valoarea lor informațională e minimă; adevărata dezvăluire a textului privește nașterea unui copil.

Interogația mărește cantitatea de dezordine din comunicare : efectul ei, inversul celui scontat, e comparabil cu al măturoiului cu care „municipalul" nu face altceva decît să strice „odihna prafului"; de altfel, atribuirea unei valori simbolice cadrului schiței este sprijinită și de precisa delimitare a dialogului despre „situațiune" prin ridicarea și apoi lăsarea ecranului de ceață.

Renunțarea la curiozitate e imediat răsplătită prin apariția informației noi, a veritabilei surprize :

„— E tîrziu, Nae...
— Eu nu mă duc d-acu acasă, zice Nae... Mai umblu prin oraș... *pîn-o face.*'" (II : 132 ; s.n.).

Mai mult : moașa apare — cu știrea nașterii — chiar în momentul cînd personajul-narator a rămas fără replică, într-o tipică atitudine de uluire.

Așteptarea este deci starea în care miracolul e posibil (nu trebuie uitat însă că există, la Caragiale, și miracole ironice) [7].

Aria ei se extinde de la simpla stare pe loc la așteptarea neprecizată, a oricui — disponibilitate pură — și încă mai departe ; cînd i se adaugă anticiparea (formă de colaborare cu destinul), ea tinde spre cazul limită : așteptarea nerăbdătoare a unui ins sau obiect bine precizat ; în această situație forțarea („Eu vreau să vie !" — II : 120) anulează statutul veritabil al așteptării — și cel mai adesea și efectele ei.

În pofida unor diferențe superficiale, modelului unic i se subsumează, și în nuvele, situațiile care conduc spre întîlniri — aici — tragice : așteptare „negativă", a insului sau obiectului nedorit, ca în cazul lui Leiba Zibal, sau stare pe loc, întărită de încercarea de a evita orice anticipare, ca la Stavrache. Acesta din urmă refuză cu totul să mai accepte posibilitatea întoarcerii fratelui său („Aș ! nu mai poate călca, săracul" — III : 374).

Fundamentală e așteptarea în *Năpasta :* temă ascunsă și principiu structurant al piesei, aceasta determină destinul personajelor — care se definesc în funcție de ea. În *Năpasta* așteaptă și Anca, și Dragomir, chiar și Gheorghe. Diferențele se precizează treptat : ele constau în gradul de concretețe și în consecvența răbdării. Anca așteaptă un eveniment,

[7] V. Ion Vartic, *Despre ironie sau despre „viceversa"*, în *Modelul și oglinda*, București, 1982, p. 19—23.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un termen, un „ceas" destul de nedefinit — în contrast clar cu cei 10 ani măsurați în care se circumscrie așteptarea lui Dragomir. Anca este și singurul personaj care persevereză în a aștepta: de aceea ei i se arată mai întîi Ion — mesager al exteriorului din care vin veștile și evenimentele... E semnificativ faptul că Dragomir se decide să plece chiar înainte de apariția în scenă a lui Ion; cum determinările acțiunilor pot fi văzute și altfel decît în superficiala logică a realului, se poate spune că renunțarea lui Dragomir la așteptare este cea care impune sosirea lui Ion. Gheorghe, considerat în general un personaj marginal, un „rol estompat"[8], de figurație, e un ecou al aceleiași teme: el așteaptă dragostea Ancăi și renunță la așteptare, precum Dumitru, exact în momentul de declanșare a dramei („Eu m-am hotărît să plec din satul ăsta" — I: 334). Ipostaziere a neputinței, Gheorghe nu are acces la lumea în care așteptarea e problema fundamentală. În schimbul de replici:

„GHEORGHE: S-aștept o viață întreagă...
ANCA (scurt): Ești un prost!" (I: 337),

răspunsul Ancăi sancționează atît neînțelegerea sugestiei de crimă, cît și, într-un plan mai profund al textului, incapacitatea lui Gheorghe de a accepta și de a valoriza așteptarea.

Consecințele așteptării sau ale refuzului ei nu mai sînt aici consumate strict în planul cognitiv: ele angajează definitiv existența personajelor.

[8] V. de exemplu Silvian Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene*, București, 1972; criticul nici nu îl ia în considerare pe Gheorghe, stabilind numărul de trei personaje ale dramei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

SUFICIENȚA LUMII ȘI STRIDENȚELE

Ariadna Ștefănescu

Suficiența lumii. Este un fapt relevat de critica și exegeza comediilor că ele se dezvoltă pe o structură circulară care aduce personajele la locul de unde au plecat, fără ca în timpul rotirii să producă schimbări fundamentale în lume sau în ceea ce le privește. Zoe, regăsind scrisoarea, își regăsește fericirea și liniștea sufletească dată de sentimentul că a devenit invulnerabilă. Ceva din această „rotunjime" rămîne vizibilă și în multe din momente și schițe, atît pe plan structural, cît mai ales pe plan conceptual, cu condiția ca lumea lui Caragiale (Caragialia) să fie privită făcînd abstracție de pauzele dintre sfîrșitul unui text și începutul altuia. Circularitatea, atît de evidentă în *D-ale carnavalului*, *O scrisoare pierdută* și, în general, ușor de observat acolo unde narațiunea are aspecte conflictuale, își găsește reprezentarea în imaginea așa de umană a împăcării. Împăcarea e primul pas spre identitate, iar identitatea răspîndită ascultă de regula razelor pornite din centru ca să atingă hotarul liniștitor al circumferinței. Circularitatea, ajutată prin metodele de difuziune a iluziei realității [1], este la Caragiale un simbol al banalității periculoase.

Acest tip de structură evenimențială circulară nu oferă numai „sensul giratoriu" în care se mișcă lumea, ci de aici vine și o anumită senzație a timpului prea scurt, care, în rotirea lui, te face să întîrzii. Pentru unele schițe singura formă a circularității, aici fizice, a lumii, e cadranul ceasului. Personajele sînt legate în primul rînd de prezent: gesturi de-ale lor frecvente sînt de a lua iute o birjă, de a prinde trenul, de a chema chelnărul, de a citi gazeta, de a primi sau trimite telegrame, toate fiind mișcări urgente, al căror succes depinde de clipă. Ele trăiesc foarte puțin în trecut și se feresc de a se implica în viitor, nu au amintiri și nici proiecte.

Pe alt plan, circularitatea înseamnă *suficiența lumii*; personajele se mulțumesc cu lumea așa cum o găsesc, nu o judecă și evită să asiste la schimbările ei. Suficiența este la nivel spiritual ceea ce e circularitatea netulburată de ghinion la nivel structural. Ce resort este acela care declanșează reacția neinteresării, a marii lipse de atenție filosofică a personajelor față de lume? Ele nu filosofează aproape deloc, nu recurg cu pietate sau umor la formule paremiologice în varii momente ale existenței, așa cum se întîmplă cu personajele lui Creangă sau Slavici, nu spun nici măcar dacă viața e grea sau ușoară, ori dacă omul e bun sau rău. Pentru o ureche programată să capteze propoziții filosofice, ele tac. La persoanele Caragialiei nu se găsesc decît rudimente ale unei deschideri prefilosofice, ca la toate persoanele simple și naturale ale lumii. Începuturile prefilosofice se găsesc în forma *drăcuirilor* sinistre și a *blestemelor* coborîte dintr-o gîndire magică agresivă.

[1] Iluzia realității se realizează prin numiri de orașe, străzi, locuri cunoscute sau prin tăinuirea numelui unui personaj ori a locului desfășurării unei acțiuni (Urbea Z), afectîndu-se discreția. Pentru alte tehnici de creare a iluziei realității vezi Florin Manolescu, *Caragiale și Caragiale*, Edit. Cartea Românească, București, 1983, p. 70—78.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 273—281, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aceste acte de limbaj decisive şi violente arată că lumea lui Caragiale are o apetenţă ascunsă către fatalitate şi un gust aparte al ghinionului, pe care le va încarna, dar niciodată elucida. Totodată prefilosofia Caragialiei vine să alcătuiască imaginea unei lumi instabile, în care nu poţi avea deplină încredere.

Există şi lăudabila încercare de înălţare a gîndului la concept. De obicei, aceia care o fac sînt politicienii, persoane cu dare de mînă, sus-puse ..., protipendadă masculină. În *Triumful talentului* vocea conciliantă care spune: „Răbdare tînărule! n-a intrat vremea-n sac; o să-ţi vie rîndul şi dumitale" (II, 193) [2] propune o strategie de abordare a realităţii care constă în aşteptarea placidă a şansei. În subsidiar ea mai caută şi o îmblînzire a firii mai ţărănoase a lui Niţă, o transformare a lui în persoană comodă, în potolirea uimirii sale în faţa neşansei, care era mult prea curată pentru a fi a unui citadin.

Această formulă este înrudită cu îndemnul pentru răbdare al lui Trahanache: „Şi nu te tulbura neică, pentru fitece mişelie. Nu vezi tu cum e lumea noastră? Într-o soţietate fără moral şi fără prinţip, nu merge s-o iei cu iuţeală. Trebuie să ai (cu fineţă) puţintică răbdare..." (I, 177). Avem aici o interpretare a lumii încheiată cu un sfat practic, care, evident, atîrnă cel mai greu, vădind preocuparea pentru realul eficace. Este interesant că una din puţinele imagini despre lume care apare în Caragialia se face printr-o negaţie, reprezentată aici prin ambiguul cuvînt „fără", prepoziţie cu valoare negativă care, venind cu acest sens, dă expresia adecvată pentru o lume vidată. Ea nu este nu-ul imperativ şi temperamental („NU!"), ci un minus, vrea Trahanache să spună, istoric şi îndelungat. Negaţia este deci semnul excluderii oarbe, iar Caragialia este o lume care şi-a închis porţile.

Concepţia lui Trahanache despre lume se încheie cu o filosofie a inactivităţii şi a contemplaţiei pînditoare, a cărei expresie este *răbdarea*. Răbdarea este cea mai solidă etică a Caragialiei, se opune concepţiei blestemului. Totuşi ea nu este produsul unei ideaţii filosofice, ci vine dintr-o practică a vieţii. Este rezultatul conceptual extras dintr-o cantitate mare de existenţă — Trahanache este o persoană „venerabilă" prin vîrstă — şi nu dintr-o calitate a lui *a fi*. Fericirea pe care o are în vedere o astfel de concepţie despre lume este de a ajunge fie „bătrîn şi venerabil", fie „june şi onorabil" prin pînda şi vînarea momentului prielnic. Venerabilitatea poate fi în cazul lui Trahanache nu numai masiva înaintare în vîrstă, dar mai ales pierderea virilităţii furnizoare de complicaţii existenţiale, obţinerea unei linişti greoaie, de patron al lumii. El este „nenea". În anumite momente răbdarea poate să însemne ascunsa îngăduire a inconvenabilului, păstrarea somnolentă a ochilor închişi, după cum face „domnul cel gros" din *Lună de miere* (II, 535).

Filosofia răbdării ştie să profite de ambiguitatea care aduce fericire, spre deosebire de aprigii nerăbdători din *D-ale carnavalului* care, prin ignorarea acestui principiu, sînt cît pe ce să-şi piardă fericirea. Ei nu ating acel rafinament care să-i ducă la tolerarea ambiguităţii — sînt tineri încă! Pentru ei ambiguitatea este sursă de nerăbdare şi orizont al unei libertăţi neliniştitoare, cît timp pentru Trahanache răbdarea este forma în care se

[2] I. L. Caragiale, *Opere*, vol. I—IV (ESPLA/EPL, Bucureşti, 1959—1962).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

conservă ambiguitatea celui puternic și venerabil. (Unul din semnele zeului este misterul, iar unul din semnele omenescului venerabil este ambiguitatea apărată. De aceea, Trahanache e „tare... tare de tot... Solid bărbat!" — I, 138).

Etica răbdării împreună cu toată pleiada ei de variante, printre care se numără onoarea și prințip-ul, este cadrul gîndirii raționale din Caragialia. Înșiși adepții ei sînt persoane chivernisite. Ea este o filosofie a epocii de aur a Caragialiei, prezentă în lumea din *O scrisoare pierdută*. Trahanache, ca promotor al răbdării, urmărește, poate, în Tipătescu formarea discipolului, care să fie o persoană cu umori placide, greoi, impunător, cu viață lungă, venerabil ca și el, nu moftangiu, deci o ființă după propria sa asemănare. Trahanache nu este doar un înțelept și atîta tot, intelectul care emite o concepție, ci este și un sufletist care încearcă să persuadeze. Pluralul însoțește cel mai adesea dictonul său, care, astfel, se dăruiește mulțimii. Filosofia sa este prelungită prin spectacolul moralistului străduindu-se să întrețină un discipolat.

Începînd cu imaginea unei lumi pline de silnicii și greșeli grave, Trahanache încheie cu o triadă etică: *pînda*, *toleranța* și *seninătatea*.

Se poate spune că, în mare, curentele gîndirii de nuanță filosofică din Caragialia se mișcă de la filosofia răbdării, filosofie de profil masculin, la cea a fatalității, de profil feminin. Sub incidența răbdării intră ceea ce este previzibil, omenește calculabil, și cade sub semnul fatalității ceea ce nu poți *pre-vedea*, ca urmare a unei socoteli raționale, dar poți *pre-simți*. Gîndirea lui Trahanache, ca și cea fatalistă sînt reiterabile, lăsîndu-se astfel descifrate în calitate de „curente de gîndire" în Caragialia. Distanța dintre trahanisme și fatalisme este aceea dintre *bine* și restul, respectiv *rău*, *mai rău* și *mai bine*. Există și alte deosebiri între cele două: una este produsul unei ideații încete, sigură de sine și permanent neterminată, care se eschivează de la concluzii, iar cealaltă este iute, se coagulează repede în impresii și concluzii. Prima întărește acea atitudine de păstrare a lumii și sinelui așa cum sînt ele, cealaltă împinge ființa către renunțare la tot și la toate.

Trahanismul caută să neglijeze contextul nemulțumitor, să-l ambiguizeze, înălțîndu-se astfel la un fel de general. O înălțare se simte și la nivelul limbajului pe care îl folosește, prin apariția unor cuvinte de elită ca *onorabil*, *stimabil*, *venerabil*, și prin străduania de a căpăta supremație asupra unor termeni ca *prințip*, *moral*, *răbdare*, *soțietate*, *onoare*, *cestiune* etc.

Fatalismul este cel care, dimpotrivă, acordă toată importanța contextului, se identifică cu momentul ghinionist, ca apoi să vrea să scape. Preferă un limbaj liber, care include amenințarea scurtă sau limbajul cvasimagic al blestemelor și drăcuirilor, ajungînd în cele din urmă să renunțe cu totul la expresie în favoarea gestului (cf. luarea capului în mîini, leșinatul, săritul la bătaie etc.).

O parte din variantele fatalismelor ar fi: *mai binele*, *dilema*, *renunțarea* sau *întîmplă-se orice o fi* (I, 148), *ghinionul* etc. *Mai binele* - concept vine „dintr-o vorbă veche franțuzească" care spune că el e „adesea vrăjmașul binelui" (*De închiriat*, II, 116). Întotdeauna lumea este într-o goană după el. Efortul de a depăși binele aruncă omul la nivelul lui *rău* sau *mai rău*. Caracterul de neexclus al căutării sale, cu toate că ea se soldează cu nereușite — idee strecurată ca morală în *De închiriat* —

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

arată că, mai degrabă, se ascunde aici o prostească încăpăţînare a omului şi o sadică şi obscură instigaţie a lui către această acţiune nerodnică, decît o gravă nemulţumire. Fuga după „*mai bine*" implică o costisitoare şi inconştientă renunţare la *bine*. *Binele* este simptomul suficienţei, *mai binele* al înaintării revoluţionare de care Caragialia se fereşte cu abilitate.

Un alt fatalism de aceeaşi ţinută intelectualistă este *dilema*. Impas al cunoaşterii, ea reclamă ca una din părţi să piardă, restrîngînd sentimentul libertăţii de mişcare. Farfuridi, cel atît de „trahanachian" în intenţie, este în esenţă un fatalist, care vede lumea dilematic şi în totală nesiguranţă, plină de trădări şi zguduiri.

Întîmplă-se orice o fi este formula cea mai pură a abdicării, aşa cum *ghinionul* este în fond formula cea mai dramatică a fatalismului, pentru că, în cazul acestuia, fiinţa are demoralizatorul sentiment că instanţa supremă a renunţat la ea.

Fatalismul este pierdere, frică, renunţare, aşa cum trahanismul este pîndă, toleranţă, seninătate interioară. Trahanismul este filosofia frînă a unei lumi care încearcă să nu se schimbe, iar naşterea unei asemenea filosofii este un efort de căutare a suficienţei. Fatalismul, celălalt versant filosofic al Caragialiei, este produsul gîndirii unei lumi care se simte periclitată. Evident, ambele concepţii sînt complementare, însă fiecare în parte nu reuşeşte să acceadă la cunoaştere pentru că nu are în vedere lumea în generalitatea ei şi nu îşi creează un limbaj propriu. Cunoscînd violenţa ambiguizării evenimentului grav şi zguduitor, frica devine o componentă a lumii, dată de o prea mare acumulare de secrete şi tăinuiri de „păcate" şi agravată de pierderea dorinţei de a schimba lumea. O dovadă a acestei lipse este degradarea instinctului revoluţionar. Tot ce a rămas mai războinic, mai nelimitat, dar şi mai dionisiac s-a concentrat în cuvîntul cu sonoritate tare şi rotundă: „boborul".

Înfăţişarea lumii suficiente. Automulţumirea lumii vine probabil dintr-o iubire a propiilor ei forme, infinite şi variate. În Caragialia apare picanteria formelor kitsch în vestimentaţie sau în ambianţă, la care se adaugă iubirea de sine şi opulenţa. Toate acestea întăresc impresia de lume fericită, lipsită de complexe, sigură pe ea însăşi, cu nesaţ după forme, obiecte şi mîncăruri.

În această lume există o regulă a sărbătorescului care are o faţă decentă şi duminicală, căci ea provoacă dorinţa gătelii simandicoase, dar şi o faţă orgiastică. În acest ultim caz, ea se transformă într-o regulă a potatoricului: Înecarea în alcool. În ambele situaţii sărbătorescul reprezintă o direcţie dionisiacă pe care păşeşte lumea Caragialiei şi nicidecum un mod de celebrare ascensională, încremenită în meditaţia lucrurilor înalte şi mitic vitejeşti. În Caragialia regula sărbătorescului este una a dionisiacului eroic, deci a dionisiacului cu pretenţii de luciditate.

Excelenţa lumii nu are de suferit din cauza demitizărilor, pentru că procesul coboritor al acestora îşi cunoaşte reversul prin înălţarea meritată şi nemeritată a istoricului la valoarea excepţionalităţii, cum ar fi cazul lui „'48", al „Republicii" care a durat cîteva ore, al gărzii civice (ritualul ei: rondurile de noapte), al campaniei electorale. Se formează o sacralitate istorică în care zeii, eroii şi martirii sînt ele, persoanele Caragialiei, încercîndu-se o reîntoarcere a eroicului, cel din tinereţea omenirii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Narcisismul lumii prezent în iubirea de sine şi în iubirea de lucruri este un simptom al suficienţei acestei lumi, al închiderii în sine. El este un fenomen prea „egoist" ca să tolereze evoluţia, trăind spiritual din revelaţia formei gata-făcute, nu a devenirii ei. De aceea Caragiale se opreşte la tipic, forma cea mai formă dintre toate, pentru că el e gata-făcut şi mult prea exact ca să mai conteze că este banal, în vreme ce universalul îl tulbură, căci e proteic şi uriaş-mişcător. Narcisismul şi excepţionalizările arată că în această lume fiinţei îi place să se vadă frumoasă şi eroică, cu alte cuvinte nepieritoare, tînără şi de nezdruncinat. Idealul ei are ca arhetip pe viteazul, precum şi „sincerul şi dintr-o bucată" *(haplus)* Ahile [3], reprezentantul cel mai de sus al unei lumi eroice, mitice. Eforturile Caragialiei se îndreaptă spre realizarea ahileicului şi a vechiului echilibru eroic, încropind o variantă a acestuia, epigonică bineînţeles. Suficienţa lumii nu se realizează numai prin amînarea plictiselii şi a lui *mal de la vie*, prin varietatea obiectuală stearpă, prin mărunţişurile vieţii, dar şi prin încercarea de a înălţa această „infinitate proastă", cum o numea Noica, la demna ţinută ahileică, aplicîndu-i astfel o etichetă care îţi ia ochii. Suficienţa vrea să fie în Caragialia, mai mult decît un narcisism, o stare ahileică.

Epigonismul ahileicului vine din pierderea eroismului, a sacrului tradiţional şi a sincerităţii morale, deci din pierderea aproape a tot ceea ce el avea mai bun. Ea contrabalanseză în parte aceste decăderi prin încîntarea de sine şi inventarea sacralităţii istorice sau a persoanei (excepţionalizările). Marile capete teoretice ale acestei lumi au simţit că doar atît nu ar fi de ajuns şi că ordinea ahileică s-ar sfărîma; de aceea i-au construit un sistem de apărare, şi anume prin etica răbdării, a îngăduielii. Caracterul „neîncovoiat şi mîndru" (*Om cu noroc*, III, 44) trebuie educat în spiritul răbdării pentru a putea deveni „o persoană cunoscută în societatea noastră" (III, 44).

Ahile este o fericită sinteză între omenesc şi zeiesc. Dubla natură a ereditătii sale îi este înscrisă în alcătuire: nemuritorul trup şi vulnerabilul călcîi. Apropierea de arhetip nu este deplină, iar ahileismul Caragialiei este unul căutat, programat, nu genuin. Tocmai acest lucru împiedică demonstraţia de a atinge o intimitate prea mare cu arhetipul. Personjaele şi-au instaurat gospodăreşte limite; tot ceea ce cade în interiorul lor este asigurat, acceptat, convenabil şi menţine acelaşi tonus ridicat al vieţii, iar ceea ce se află în afara limitei sau încearcă să rupă rezistenţa ei este indezirabil şi dezastruos. Pentru că este un punct terminus al binelui persoanei şi al invulnerabilităţii sale, *limita atinsă* se manifestă prin intoleranţă, ne-răbdare, stridenţe comportamentale (istericale, nevricale, pandalii etc.), prin senzaţia că ceea ce se petrece este inadmisibil, într-un cuvînt prin fatalisme. Teritoriul solid din interiorul persoanei sau lumii este zona imbatabilă, unde ahileismul, chiar epigonic cum este, vine cu partea sa triumfală. Zona care se întinde dincolo de limite este „călciiul" acestei lumi. Impuritatea Caragialei face ca să-i simţim ahileicul născut cu un „călcîi" mare, pe care apasă de multe ori periculos de greu.

Oamenii din Caragialia au capacitatea de a se adapta la formă, dacă aceasta nu schimbă cu nimic lumea. De exemplu: se călătoreşte în

[3] Pentru o discuţie privitoare la spiritul ahileic, precum şi la opusul său, spiritul odiseic, v. Gabriel Liiceanu, *Omul ahileic şi omul odiseic* în *Încercare în politropia omului şi a culturii*, Edit. Cartea Românească, Bucureşti, 1981, capitol inspirator discuţiei de aici şi temelie a ei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

toate felurile : cu trenul, tramvaiul, birja, barca ; balul mascat cu explozia lui de forme este o distracție căutată, iar frecventarea localurilor și vizitele sînt tot atîtea dovezi de acomodare la diversitate. Neastîmpărul acestei lumi, căutările, alergăturile, împrăștierile, toate acestea nu sînt drumuri în afară care să-i schimbe geografia, ci sînt permutări sterile, mișcări de interior. Împrăștierea este o rămășiță a vechiului temperament odiseic, deschizător de drumuri, veșnic în căutări îndrăznețe, din care în Caragialia nu s-a păstrat decît aparența. Lumea lui Caragiale tinde să transforme limitele sale într-un zid chinezesc. Ele sînt dorite, construite, iubite pentru securitatea pe care o inspiră. Într-o lume ca aceasta, odiseicul devine steril, că i pierde cunoașterea altor tărîmuri, din el rămînînd doar tendința de a se mișca pluridirecțional, de a împînzi, de a fi neutru sub aspect spiritual și versatil sub aspect moral (Pristanda, Cațavencu, Dandanache etc.). Odiseicul, cum s-a văzut, e în mare parte mort ; din el a rămas o singură trăsătură, și anume caracterul versatil al personajelor. Versatilitatea este capacitatea sufletului de a fi cameleonic, abil în schimbări și fără regrete.

Indiferența arătată față de vegetal și biologic închide una din căile de acces la cunoaștere și sufocă odiseicul. Dar nu acesta este singurul loc unde el eșuează. Cunoașterea s-ar fi putut înfăptui și printr-o deschidere lingvistică statornică, aptă să conducă persoanele Caragialiei spre o comunicare amplă și mai coerentă. Deși unele dintre ele afișează bilingvismul (limba maternă și, alături de ea, cel mai adesea franceza), codurile celor două limbi nu sînt paralele, păstrate în corectitudinea lor, ci sînt amestecate. Personajele sînt ancorate într-o limbă a lor proprie, pestriță, plină de automatisme, clișee, neologisme gazetărești, latinisme erudite și oratorice, mahalagisme, apelative alintătoare imprimate în memorie dintr-o fragedă vîrstă (cf. „bobocule", „mamițo", „craiule" etc.), creații lingvistice (cf. „traducere", „magnetizare", „tachinare"). În această neorînduială a limbajului, cuvintele care produc dezordinea cea mai mare sînt schimonosirile de neologisme și latinisme, cum ar fi : *levolver*, *vitrion*, *box populi*, *box dei*, *oneste bibere*. Chiar și neologismele singure ar fi fost suficiente să dea Caragialiei o deschidere prin limbaj, însă prea puțin se cunoaște sensul exact al lor și, tot așa, prea puțini le pot pronunța decent. În Caragialia nu se comunică, ci se produce vorbărie.

Limita personajelor este atinsă ori de cîte ori odiseicul încearcă să capete supremație asupra ahileicului. Răbdarea este singura filosofie pozitivă capabilă să realizeze sinteza dintre cele două tendințe.

Degenerarea tendințelor din Caragialia este vizibilă prin structura lor ciuntită : ahileicul a devenit șmecher pentru că și-a pierdut eroismul, iar odiseicul, nemaicunoscînd parcursul geografiilor (călătorirea), nici cel al varietății și al esențelor „una și una" și-a pierdut cunoașterea. Amîndouă se realizează în ceea ce au mai ignobil, modelînd o lume după coerența stagnării și a prostiei.

Una din cele mai simple propoziții ale criticii la Caragiale spune că lumea lui rîde, semn al tinereții și extrovertirii. Dar dincolo de rîs, în intimitatea sa se simte prezentă o copleșitoare senzație de vlăguială. În una din cămările Caragialiei se găsește o lume stenahorică și „ambetată", care nu mai vrea să gîndească pe cont propriu, care are respect față de politică și instituții pentru că ele sînt formele rațiunii unei societăți, deci

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a unei superiorități ordonatoare care o scutește de bătăi de cap. Implicațiile acestui decalaj ar fi următoarele : vitalitatea sa perceptibilă în puterea și verva de a trăi într-o „infinitate proastă", sociabilitatea, epigonismul vizibil în coerența stagnării și a prostiei și în marile și micile ei frici și nevricale.

Stridențele. Caragiale definea metaforic omul ca pe un întreg „monadic" : fie „o sferă" *(Câteva păreri)*, fie „un soare" *(Păcat...)*; prin urmare, un întreg bine delimitat, aceasta fiind singura sa proprietate inerentă. El e „ceva" între limite.

Personajele lui Caragiale reacționează zgomotos și violent atunci cînd limitele lor sînt atinse : pălmuiesc, se înfurie, amenință, drăcuiesc, leșină, au bătăi de inimă etc. Sînt momente de violență scurtă sau de irațional prin care, cel mai adesea, personajul încearcă să rămînă în interiorul lumii. A zgîndări o limită este un lucru pe care numai un dușman ți-l poate face sau, în cel mai bun caz, un inocent iresponsabil, deoarece în concepția Caragialiei dincolo de ele se întinde o zonă unde tot ce e dezastruos se poate întîmpla. Toleranța este singura structură funciar elastică a Caragialiei și, în fond, ea ar fi suficientă pentru a da lumii un aspect de rară îngăduință și libertate. „Nimic pe lume nu se poate mai ușor decît a tolera" (*Slăbiciune*, II, 44) — lumea lui Caragiale avînd aparent una din cele mai simple și mai primitoare structuri.

Imaginea clasică și blîndă a toleranței este aceea a unei limite mereu împinse mai departe, a intolerabilului măcinat de permisiune. La Caragiale însă ea se rigidizează, deoarece este asociată cu antonimul ei, intoleranța, amîndouă fiind văzute ca valori fixe. Toleranța nu este un semn că în Caragialia se găsește o societate deschisă, care are variante și posibilități largi de opțiune, dimpotrivă ea este un semn al unei viclene închideri. Caragialia este o lume închisă, fără alegere și puteie de deliberare, nevoită prin urmare să tolereze dacă vrea să se mențină într-un echilibru plutitor.

Stridența este impactul dintre toleranță și intoleranță în conștiința personajului, mică explozie în viața lui, dar reparatorie pentru lume, căci aceasta este forma prin care el o apără, întorcîndu-se totodată mîndru la sinele vechi. Ființele caragialiene sînt îngăduitoare în felul lor, *bons viveurs* în general, iubitori ai confortului, delicateselor, tabieturilor, discuțiilor. Îi întîlnești la cafeneaua Fialcowski, la birt, la berărie, în tren, pe bulevarde și la Șosea. Stridența este în viața lor un moment de efort și risipire, de aceea trebuie să i se acorde un interes special, ca marcînd un moment de excepție în destinul lor. De multe ori la Caragiale nu se poate ști dacă unul din personajele sale este bun sau rău, egoist, răzbunător, avar, viclean sau prost, ele fiind mult prea formale pentru a li se putea atașa o etichetă morală, în schimb se poate spune cu ușurință că sînt nevricoase și capabile de a comite stridențe. De multe ori stridențele ajung să fie momentele cele mai omenești din scurta apariție a personajului.

S-a spus că tragicul este o purificare a umanului, o eliberare a lui de patimi, o înălțare a sa prin depășirea limitelor. [4] Prin opoziție cu această accepțiune, comicul apare ca efortul de a rămîne tihnit la umbra limitelor, de a exista în pace înăuntrul lor. Această rămînere în interior costă și necesită un efort uman ca orice realizare, mai ales că în ultimele secole

[4] Vezi Gabriel Liiceanu, *Încercare...*, p. 157.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

imaginea raţionalistă despre lume este aceea a unui permanent avans. Tributul plătit de fiinţa Caragialiei pentru a-şi realiza dezideratul rămînerii pe loc este sesizabil mai curînd decît oriunde în stridenţe. Dacă tragicul are patimi, ruperi dramatice şi înălţări superioare înfrîngerilor, comicul, dimpotrivă, nu are tentaţia trecerii dincolo de limită, are stridenţe şi succese ruşinoase (cf. *Mici economii* sau *O blană rară*).

Noţiunea de stridenţă se referă în primul rînd la istericalele Caragialiei, dar nu numai la ele, ci în fond la orice manifestare produsă de relaţia *conştiinţă — limită atinsă*. O teorie a stridenţei văzută de la un nivel de maximă generalitate şi împinsă, cu concizie însă, pînă la ultimele ei efecte este cea făcută de conu Leonida : „Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu-ştiu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate intră la o idee ; a intrat la o idee ? — fandacsia e gata ; ei ! şi după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, fireşte, şi nimica mişcă". (I, 91) Totul porneşte de la un *ce* misterios în stare să secrete ambiguitate, care grupează gîndirea în jurul unei bănuieli. Această bănuială va fi sămînţa înfloririi imaginative şi cauză a „fandacsiei". În acest moment sufletul se desface ca un evantai, trecînd prin diferite trăiri produse de reprezentările fantaziei, pentru ca în final, nefiind obişnuit cu atîta varietate şi schimbare, să se prăbuşească în faza de ipohondrie. Următorul pas este moartea. Stridenţa cuprinde părţile de mijloc ale acestui proces : „fandacsia" şi „ipohondria". Procesualitatea *intratul la o idee — fandacsia — ipohondria* este dată de anumite mişcări ale spiritului care amintesc de înaintările şi revenirile unei pulsaţii agitate.

În cazul stridenţelor războinice de tipul invectivelor, ameninţărilor etc., „fandacsia" este cea care guvernează întreaga manifestare, pe cînd în cel al stridenţelor fataliste, ipohondria este catalizatorul principal. Cele două componente sînt necesar prezente în orice stridenţă, cu specificarea că una este mereu prioritară celeilalte.

Dintre stridenţe, isteria este forma cea mai specifică. În faţa limitei atinse ea caută să o consolideze. Toleranţa ei se revarsă asupra lumii deja date, iar intoleranţa ei este faţă de orice este schimbare şi, implicit, lume nouă.

Isteria a fost întotdeauna asociată cu ideea de feminitate (cf. gr. *hysteria* „uter", „matrice") ca fiind o boală a sa, o boală a trupului, mai apoi a raţiunii şi spiritului. În Caragialia, virilitatea stă, în cele mai bune cazuri, sub semnul obişnuinţei plăcute şi comode, cum e la Fănică sau Chiriac şi, în general, aceasta este curios de puţin focoasă. Isteria îndulceşte trăsăturile aspre, bărbăteşti, dîndu-le alunecări feminine sau infantile. Bărbaţii ca şi femeile au iritări ascuţite (plîng, pălmuiesc, sînt neliniştiţi şi nervoşi) şi simt nevoia de a fi protejaţi.

De limita atinsă persoana Caragialiei se teme amarnic. Ea ştie să se bucure şi să trăiască epicureic ori de cîte ori i se oferă ocazia (cf. *Repaosul dominical*), dar mai cunoaşte şi frica, aceasta nefiind altceva decît memoria unor agresiuni vechi. De obicei marii spăimoşi ai Caragialei sînt un jupîn Dumitrache, un Farfuridi, un Crăcănel, ori Cetăţeanul turmentat, măcinaţi de temeri ca pierderea onoarei, trădarea sau bruscarea, persoane care nu mai sînt la prima lor tinereţe de mult sau, ca în cazul Cetăţeanului, sînt cuprinşi de euforia dionisiacă a iniţiatului. Vasăzică ei nu au o frică inocentă, ci una care coboară din experienţa stridenţelor.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cea mai generală teamă a Caragialiei este *frica de schimbare*. În fond, această lume ar fi cît se poate de fericită să poată ascunde verbul și să anihileze forța lui modificatoare. Caragialia își apără și își fortifică permanent limitele. Există și unele situații extreme cînd personajul are impresia pentru moment că limitele i-au fost complet distruse, că a atins cel mai mare grad de vulnerabilitate. Atunci are reacția de a se abandona, devine o substanță moale, indiferentă și fără reacții în fața răului (leșinul). În intervalul mult prea mare dintre rațiune și psihic apare fandacsia, al cărui sens de abia acum putem să-l precizăm. Ea este fantezia dezastrului, (ca în *Cometa Falb*) sau capacitatea de a imagina terifiantul (ca în *Grand Hôtel « Victoria Română »*), iar nu plaiuri bucolice pe care înfloresc idile mii.

Cîteva concluzii se impun. Prima ar fi că stridențele sînt în marea lor majoritate forme de consolidare a limitelor, că ele ajută Caragialia să-și păstreze ahileicul său. Ele sînt niște exagerări, iar în intimitatea personajului reprezintă „tragicul" în comic.

Ce ar rămîne în urma eliminării stridențelor? — problemă pusă prin absurd, bineînțeles. Probabil că o Caragialia mai potolită, mai econoamă cu puterile ei, mai puțin balcanică și teatrală, cu o concentrație comică mai slabă. În orice caz, imperfectă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONVERTIRI

Călin Andrei Mihăilescu

După ce nu publicase nimic timp de patru ani, Caragiale reapare pe piaţa literară, imediat după moartea lui Eminescu; textele sale de acum sînt atît de diferite de cele anterioare, încît provoacă uimirea scrutătoare a criticii şi publicului: este oare Caragiale cel care le-a scris sau e vorba de o farsă?

Totuşi, Caragiale le scrisese iar farsă, de asemenea, era, într-un sens înalt ironic [1].

Textele la care mă refer apar în decurs de un deceniu (1889—1899) şi se constituie într-o categorie aparte prin trăsături proprii, iar nu prin tratamentul, diferenţiat [2], la care au fost supuse de critica literară. *O făclie de Paşte*, *Năpasta*, *Grand Hôtel „Victoria Română"*, *Păcat...*, *O reparaţie* şi *În vreme de război*, notate în ordinea apariţiei [3], constituie această categorie, pe care o numim, generic, a *convertirilor*.

Încă de la o primă vedere, o serie de recurenţe de suprafaţă creează coeziunea acestui grup de texte.

Scenariul acţiunilor este similar: un individ anormal este obiectul unei agresiuni violente în urma căreia situaţia sa se schimbă fundamental. [4]

[1] Strategia schimbării „orizontului de aşteptare" al lectorilor, valabilă pentru întreaga creaţie caragialiană, a fost urmărită pînă la consecinţe îndepărtate şi seducătoare de Florin Manolescu în *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Bucureşti, Edit. Cartea românească, 1983.

[2] Textele la care ne referim în acest capitol au fost considerate „tragice", mai puţin *Grand Hôtel „Victoria Română"* (văzut ca autobiografic) şi *O reparaţie*, neconsiderat categorial. Argumentele puse în joc pentru a demonstra valoarea lor estetică sînt, în mare parte, de nesusţinut astăzi.

[3] Menţionăm prima apariţie, precum şi retipăririle din timpul vieţii autorului:

O făclie de Paşte, în „Convorbiri literare", XXIII, nr. 5, 1 aug. 1889, p. 369, sq.; retipărit în placheta *Păcat...*, *O făclie de Paşte, Om cu noroc* [...], Bucureşti, 1892, p. 71, sq.; apoi în volumele din 1897 şi 1908.

Năpasta, dramă în două acte — în „Convorbiri literare", XXIII, nr. 10, 1 ian. 1890; retipărită la Ed. Haimann, Bucureşti, 1890 etc. Prima reprezentaţie a piesei a avut loc la Teatrul Naţional din Bucureşti, la 13 februarie 1890.

Grand Hôtel „Victoria Română" — în „Convorbiri literare", XXIII, nr. 11, 1 febr. 1890, pp. 959—964; retipărită în volumele din 1892, 1897, şi 1901.

Păcat... — în placheta *Păcat...*, *O făclie de Paşte, Om cu noroc*, 1892, retipărită în volumele din 1897 şi 1908.

O reparaţie — în „Povestea vorbei", revistă literară săptămînală, Bucureşti, I, nr. 9, 28 nov. 1896, p. 1, ss.; neretipărită de autor.

În vreme de război — în „Gazeta săteanului" (cu subtitlul „schiţă"), XV, 1898—1899, p. 452 ss. şi XVI, 1899—1900, p. 78 ss.; neretipărită de autor; va apărea prima dată în volum în 1915 *(Reminiscenţe)*.

[4] Spre deosebire de comedii şi majoritatea momentelor şi schiţelor, unde starea iniţială a lumii este similară celei finale; principiu al comediei dintotdeauna, circularitatea va fi utilizată de Caragiale în mod generos şi refuncţionalizată în mai multe feluri.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 283—293, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Indicii de circumstanţiere sînt, de asemenea, recurenţi: se relatează un eveniment nocturn, petrecut într-un interior bine delimitat, situat în afara oraşului şi supus ameninţării [5].

Coeziunea grupului e dată însă şi de un triplu experiment, insesizabil la prima vedere: realitatea (perceptivă, onirică, raţională), timpul şi strategia narativă constituie această triplă încercare a lui Caragiale de a configura un nou univers literar, din care dispare zîmbetul şi în care gravitatea vine să-i ia locul. De altfel, „miza" textelor pare mai mare decît în cazul operei anterioare, cu atît mai mult cu cît ni se înfăţişează prin schimbări esenţiale ale personajelor. Aceste schimbări le consider ca pe nişte *convertiri* la o nouă „credinţă" sau stare ontologică.

Agresiunea

Personajul central al *Făcliei de Paşte* este prototipul celui agresat în Caragialia, ţap ispăşitor care fundamentează şi justifică mitologia ei. În ceea ce-l priveşte, „Caragiale tratează un caz de clinică, compunînd o foaie de observaţie cu date ereditare, antecedente, stare somatică, prodrom şi celelalte" [6]. Iată această „foaie" peste care, dacă vrem să înţelegem textul, nu se poate trece, nici chiar din raţiuni estetice.

Povestea vieţii lui Leiba Zibal începe prin notarea unui traumatism. Fiind băiat de prăvălie în Iaşi, micul evreu supraveghea doi hamali care coborîseră un butoi în beci. „O neînţelegere se ivi între dînşii la împărţirea cîştigului. Unul din ei luă un crîmpei de lemn ce-l găsi la îndemînă şi lovi în frunte pe tovarăşul său, care căzu ameţit şi plin de sînge la pămînt.

Băiatul, văzînd sălbăticia, dete un ţipăt de alarmă, dar mizerabilul se grăbi să iasă din ogradă şi, trecînd pe lîngă băiat, ridică mîna asupră-i... Zibal pică leşinat de spaimă.

După o zăcere de cîteva luni, cînd se întoarse la stăpîn, locul lui era ocupat.

Atunci începu lupta grea pentru viaţă (...)" (III; 29) [7].

După o vreme, Leiba ajunge hangiu la Podeni; locul devenise liber doar prin moartea unei rude a nevestei sale, Sura. Apoi îl primeşte ca slugă pe un venit de nu se ştie unde, Gheorghe, om ciudat şi rău, care, mai întîi „a ameninţat pe balabusta îngreunată, care-l ocărîse cu drept cuvînt, s-o lovească în pîntece... altă dată a asmuţit un cîine asupra lui Strul cel mic". (III; 30).

[5] De notat „capriciul" autorului, care contrazice fiecare indice prin cîte un text; astfel încît acţiunea din *O reparaţie* are loc ziua, *Grand Hôtel*... povesteşte o istorie „urbană", iar în *Păcat*... lipseşte spaţiul ameninţat. Cei trei indici stabiliţi aici sînt similari celor trei unităţi din teatrul clasic; abaterea de la norma categoriei convertirilor nu e, însă, deloc clasică, aşa că dacă dorim să descoperim o normă unitară privind indicii, trebuie să ne resemnăm prin a nota şi abaterile.

Faptul că oraşul este mediul predilect al Caragialei implică judecata că situarea acţiunii „extra-muros" are o anumită semnificaţie; destul deocamdată să spunem că universul acestor texte configurează o „agresare".

[6] După cum afirmă G. Călinescu (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Edit. Fundaţiilor Regale, Bucureşti, 1941, p. 437); Călinescu însă crede că aceasta e singura temă a textului, argument pentru a-l considera naturalist.

[7] Citatele se reproduc după ediţia de *Opere* în patru volume, EPL, 1959—1965; pentru fiecare citat notăm direct numărul volumului în cifre romane şi al paginii în cifre arabe.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Drept care, Leiba îl alungă pe Gheorghe de la casa lui; acesta, neputîndu-se răzbuna pe loc, îi promite hangiului că va veni să ceară socoteală în noaptea de Paşte şi pleacă.

Alte spaime se adună deasupra capului lui Zibal: e privit cu ostilitate de românii din sat şi, cînd îi cere subprefectului să-l păzească, acesta îşi rîde de „frica lui evreiască" şi-l sfătuieşte să nu ceară protecţie, spre a nu deştepta „într-un sat unde oamenii sînt răi şi săraci, pofte de călcare". (III; 30).

Şi mai află hangiul că un han din apropiere a fost prădat de hoţi, care i-au ucis cu sălbăticie pe hangiul evreu şi pe alţi patru membri ai familiei acestuia.

Agresiunea este completă, iar Zibal este ameninţat ca individ, ca evreu, soţ, tată şi hangiu; în ajunul nopţii Învierii, la hanul din Podeni este montat tot instrumentarul „horror"-ului.

Pe măsură ce timpul trece, coşmarul hangiului se amplifică şi capătă exactitate ameţitoare, iar cînd agresorul încearcă să deschidă uşa hanului, Leiba prelungeşte senzaţiile prezente într-o imagine limpede, inexorabilă şi morbidă a ceea ce se va întîmpla: „Planul era uşor de înţeles: patru borte în patru unghiuri ale unui pătrat; între ele fierăstrăul trage liniile; în centrul pătratului s-a înfipt sfredelul mai dinainte; [...] prin golul rămas, o mînă puternică se introduce, apucă bîrna, o dă-ntr-o parte şi... *goii* sînt la Leiba în casă". (III; 37).

Lipsit de protecţia zidului de incintă, Zibal e la discreţia torţionarului, se micşorează pe măsură ce acesta, ca tot ce-l înconjoară, devine uriaş: „În creierul care ardea, imaginea sfredelului lua nişte dimensii nemaiînchipuite. Unealta învîrtindu-se mereu, creştea la infinit, şi borta devenea tot mai mare, aşa de mare în sfîrşit, încît, în cadrul ei rotund, monstrul putea s-apară în picioare fără să se aplece. Ceea ce se petrecea în acel creier ieşea din sfera gîndirii umane; viaţa se ridicase la o treaptă de exaltare din care toate se vedeau, se auzeau, se pipăiau enorme, de proporţii haotice". (III; 37).

Leiba e supus unei uriaşe violenţe falice menite să-l ţintuiască în fixaţia spaimei, apoi, desigur, în moarte: „Doi gîzi or să ţină victima răstignită jos şi Gheorghe, cu călcîiul pe pîntecele ei, o să vîre încet, ca în blana de lemn moartă, sfredelul în osul viu al pieptului, adînc, mai adînc, pînă să atingă inima, pe care s-o oprească din zvîcniturile-i nebune şi s-o ţintuiască pe loc". (III; 37).

Anticipînd, liliputanul evreu are imagini confuze prin dublare, dar aceasta survine, paradoxal, tocmai din precizia lor crudă: răstignit în noaptea Învierii, ţinut de mîini de doi tîlhari, ucis „ca o năpîrcă" [8].

Leiba îşi anticipează starea pînă cînd trece, în imaginar, de limita vieţii şi atunci devine spectator al propriei suferinţe. Abia în acest moment are loc schimbarea radicală din el: prin transferul sensului propoziţiei fatale: „Da! s-o ţintuiască pe loc!... gîndi el pierdut... da! s-o ţintuiască pe loc! [...] rămase tîmp cu ochii holbaţi pe lumina de la fereastră...

[8] În şirul acestor dedublări îşi capătă motivaţie şi numele „tîlharului": Gheorghe, ucigătorul de balaur, şi, pe deasupra, creştin.

Trimiterea la simbolul religios este ulterior inversată, căci Gheorghe este cel înfrînt. O structură asemănătoare — în *O reparaţie*, unde rolurile victimei şi sacrificatorului sînt iarăşi inversate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cîteva momente el stete astfel încremenit pe altă lume, dar deodată:

Da! repetă el surîzînd cu o clipire fieroasă; da! s-o ţintuiască pe loc!" (III; 37).

Tremurătura i se opreşte, iar figura îi ia o bizară seninătate; îşi face de îndată planul şi se vede victorios. Prinde mîna agresoare în laţ, apoi apropie lampa, cu mare curiozitate, de aceasta. „Un fior; frigurile se întorceau iar. — Aplecă lampa prea aproape, încît, tremurînd, atinse mîna tîlharului cu sticla fierbinte; o crispaţie violentă se produse, urmată de un vaiet surd... La vederea acestui fenomen, Zibal tresări... prin ochii lui scăpărase o expresie excentrică. Începu să rîză cu un hohot care zgudui bolta gangului şi intră repede în dugheană" (III; 38).

Acum eliberat de spaimele întunericului, Zibal reuşeşte ca, printr-o singură „experienţă", să se sustragă tuturor agresiunilor la care fusese supus: pune făclia aprinsă sub mîna lui Gheorghe şi, privind-o cum arde, el pare „un savant care, în amestecul unor elemente, ar căuta să surprindă un secret subtil al naturii, ce de mult îi scapă şi îl necăjeşte". (III; 39).

Leiba priveşte descompunerea mîinii, ardere de tot într-un sacrificiu sălbatic ca oricare altul; mîna ucigaşă, ce concentrase în ea semnificaţiile întregului univers ostil (tatăl, ucigaşul, „goïi") este arsă, aşa încît dispariţia ei să fie totală ca într-o „ecpiroză" veritabilă.

Povestea lui Leiba este exclusiv paradigmatică; el trece, deodată, de la linişte şi întuneric, de la senzaţia auditivă şi difuză, la seria opusă: luminosul, vizualul, senzaţia foarte precisă.

Experienţa încheiată, „Zibal, care stătuse pînă aci nemişcat, se ridică grav în picioare. El îşi făcu loc să treacă, dînd cu linişte lumea la o parte.

— Cum a fost pricina, jidane? întrebă unul.

— Leiba Zibal, zise hangiul cu tonul înalt şi cu un glas larg, merge la Ieşi să spună rabinului că Leiba Zibal nu-i jidan... Leiba Zibal este *goi*... pentru că Leiba Zibal a aprins o făclie lui Christos!" (III; 39).

Şi Zibal se îndepărtează.

Credinţa că personajul *Făcliei de Paşti* înnebuneşte în final este comună în critica noastră literară. La conturarea acesteia a contribuit şi auto-pastişa *Noaptea Învierii*, publicată de Caragiale la scurt timp (în 1890) după *Făclia de Paşte*. Auto-parodia a fost luată, mai în glumă, mai în serios, ca o explicaţie a primului text. Astfel, Leiba ar fi nebunul care se crede creştinat prin gestul său violent. În termenii unei logici binare, Leiba e ori sănătos, ori nebun. În spiritul simţului comun, el este prea supus agresiunilor de tot felul pentru a ieşi cu bine (cu mintea întreagă) din toată tărăşenia. Este normal ca el să înnebunească.

Totuşi, simptomele pe care el le prezintă, în finalul nuvelei, nu trimit cu necesitate la o asemenea concluzie, care, în fond, expediază semnificaţia personajului.

Zibal e, acum, liniştit şi împăcat; răspunsul său răspicat şi „obiectiv" dat celor veniţi la uşa hanului, plecarea dintre oameni pot fi considerate ca semne ale alienării; mai mult, comparat cu un savant care caută o taină a naturii în arderea mîinii, Leiba ar fi „înţeleptul nebun", maniacul ori poate chiar demonizatul.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În acest caz, problematica religioasă a textului e doar aluzie ori circumstanţă, fără aport sensibil la semnificaţia nuvelei; însuşi Leiba ar fi, finalmente, un prozelit închipuit.

Însă comportamentul „zibalic" are şi o altă motivaţie, care reuneşte mai credibil datele acestui text.

Evreul e, prin excelenţă, ţapul ispăşitor şi cînd afirmă Maiorescu: „Leiba este evreimea", la aceasta se referă, e limpede, deşi Zarifopol îi va reproşa mai tîrziu o anumită neclaritate a aserţiunii.

Or, Zibal reuşeşte să scape din situaţia esenţial ironică a „pharmakos"-ului, transferînd asupra tîlharului fulgerele ce-i erau destinate lui. Refuzînd repetarea poveştii biblice, el e un Isus disimulat; comportamentul său nu corespunde, prin aceasta, „perspectivei creştine".

Adevărat că, în text, se păstrează elemente general-religioase: renaşterea lui Zibal este o „fanie" survenită în urma unui sacrificiu; apariţia în lumină este sinonimă cu eliberarea, dar acestea nu pot să justifice nici apartenenţa la creştinism ori chiar mozaism, nici crearea unei noi religii — „zibalismul".

Personajul este convertit la o religie nouă şi stranie, dar parţială, fiindcă este lipsită de zeu.

Pe de altă parte, comportamentul lui Leiba este anormal dacă îl gîndim comod, dar pare normal, dacă ne aşezăm într-o postură paradoxală.

Naratorul notează, cu scrupulozitate, explicaţia cauzală a fiecărui eveniment; e aici o primă capcană a textului, întrucît gîndirea cititorului se acomodează cu stereotipul cauzalităţii; or, acesta lipseşte tocmai în momentul decisiv, anume cînd Leiba Zibal îşi schimbă radical poziţia sa în lume. Adevărata cauză e bine ascunsă, iar dacă vom interpreta totul prin mitul creştin (Leiba e mîntuit prin inspiraţie divină, preţul plătit fiind nebunia), motivaţia *Făcliei de Paşte* este mediocră, ca a oricărui text ilustrativ — minor [9].

Să presupunem dar că Leiba nu înnebuneşte; că detaşarea şi limpezimea vorbei sale trimit la ideea de sănătate mentală. Dacă în momentele de spaimă uriaşă fiinţa sa se dedublase şi Leiba îl „vedea" pe Leiba cel mort, cum se va întîmpla şi cu Ion din *Năpasta*, după ce întrevede posibilitatea scăpării, Leiba „dă în conştiinţă". Astfel că el îşi poate contempla istoria nefericită, poate anula cauza tuturor relelor şi „poate da cu linişte lumea la o parte".

În final, el devine povestitorul propriei aventuri, înlocuindu-l pe naratorul „oficial". E o schimbare de roluri ce reiterează semnificaţia mitului creştin la un alt, mai înalt, nivel de abstracţiune: Leiba devine personaj şi povestitor al propriei transfigurări, după cum Isus e şi divinitate şi întru-

[9] „[...] Este Leiba Zibal un Isus modern şi mitul morţii şi învierii sale se celebrează în noaptea rituală" afirmă Maria Vodă Căpuşan *(Despre Caragiale*, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 215). Cercetătoarea investighează *Făclia de Paşte* împreună cu autoparodia *Noaptea învierii* (pe care o consideră „o versiune prescurtată a nuvelei", *ibid.*), deducînd similaritatea „zibalo-christică": or tocmai autoparodia lui Caragiale ne avertizează împotriva lecturii în cheie simbolică a textului. Considerarea nuvelei drept tragică duce la următoarea aserţiune, cu caracter general, şi, oarecum, tradiţional: „La Caragiale demitizarea motivelor biblice, obsedant prezentate în universul său tragic, nu alege calea des întîlnită în literatura modernă, a denunţării lucide şi ironice. E un strigăt de profanare şi tocmai de aceea profund tragic" *(op. cit.*, p. 211). Cum se vede, Caragiale e un aproape al lui Nietzsche.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pare. Omologia cu mitul trece peste aspectele concrete ale acestuia, configurînd condiţia esenţială a mitului în genere.

E evident că Leiba e sănătos în raport cu o lume paradoxală, în care a fi conştient înseamnă a nu fi nici sănătos, nici nebun, ci altcumva.

Devine aşadar problematic să acceptăm caracterul naturalist pe care Călinescu îl atribuia *Făcliei de Paşte* şi, prin prisma acestuia, întregii opere caragialiene. E însă mai uşor de admis că aici se rezolvă „un complex naturalist, zolist" al lui Caragiale, că naturalismul e pus în joc spre a fi depăşit. În fond, *Făclia de Paşte* nu este text lipsit de tragism, mitologic sau naturalistic, dar nu e nici unul din aceste lucruri, ci, depăşindu-le pe toate, e text fără formulă, care se raportează la ansamblul operei cara-, gialiene, nu la altceva.

În *Grand Hôtel „Victoria Română"* (de aici încolo notat *GHVR*) aparenta tracasare capătă proporţii semnificative, ridicîndu-se astfel la gravitatea agresiunii.

Naratorul-personaj (pe care îl vom numi I.) trece prin orăşelul natal pe care nu l-a vizitat din copilărie; trage la hotelul luxos al locului, iese seara la berărie şi devine obiectul curiozităţii provinciale. De bine, de rău, suportă privirile scrutătoare ale localnicilor, pînă cînd „Un băieţel ca de vreo cinci ani se scoală de la locul lui, vine la masa mea şi se pune, mîncînd dintr-o prăjitură, să mă studieze de aproape. «Nicule, vin' la mama!» strigă o damă [...]. Am rezistat pînă aici înfruntînd ploaia de săgeţi; privirile copilului mă biruiesc". (III; 40).

I. se simte captiv privirilor puştiului: „Mă gîndesc la bestiile din menajerii; ele, afară de chinul dureros al captivităţii, mai sufăr unul, care acuma văd şi eu cît e de neplăcut — să rabzi, fără să le fi solicitat, privirile persistente ale unei mulţimi curioase. Dar dacă ar fi numai privirile! Exemplarele din menajerie, publicul este rugat să nu le atingă; pe mine, băiatul cu mîna plină de spumă de zahăr, mă şi pipăie". (III; 40—41).

I. se vede ca obiect nemişcat al percepţiei „violente" a celuilalt.

Structurarea stilistică a imaginii este remarcabilă: nominalele sînt despărţite de grupurile verbale, obiectul e deci rupt de acţiune şi fraza normală din punct de vedere topic lasă locul unui aranjament sintactic nou şi fragmentar; volutele frazei, cu elemente apropiate de anacolut şi hiperbat, întrerup comunicarea şi concentrează atenţia asupra statismului întregului ansamblu.

I. scapă cu greu de privirile agresive ale copilului, parcă i-ar fi fost paralizată voinţa; dar, de aici, începe lanţul tracasărilor din acea noapte de neuitat. Durerea de cap, apoi imagini dispersate ce-i vin din memorie, amestecul indistinct de senzaţie şi raţionament, de nivel diurn şi oniric al imaginii, o întreagă chinuială.

Finalmente, „convertirea" personajului nu are nimic religios, de astă dată, ci se raportează la felul în care I. îşi recuperează şi conştientizează întreaga istorie a vieţii sale profunde. Drumul este opus celui parcurs de Leiba Zibal; căci acesta îşi cunoaşte trecutul şi devine conştient tocmai scăpînd de teroarea lui; I. devine conştient prin rememorarea trecutului. Altfel, nivelul narativ din *GVHR* este minim, în raport cu povestirea din *Făclia de Paşte;* în textul „memorial" prevalează o formulă lirică de scriere.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Singura şi preabinecunoscuta dramă a lui Caragiale este *Năpasta;* ea ne interesează aici dintr-un punct de vedere strict „narativ" şi nu ca teren de bătălie pentru ipoteze etnice sau psihologiste, nici pentru caracteristicile sale de text teatral.

Care este personajul principal al piesei? s-au întrebat criticii încă de la apariţie. Răspunsurile — diferite, ca şi argumentările, care au fost în genere naive — respectînd o poetică a genurilor şi neprivind textul. Cînd exegeza a fost subtilă, ea a evitat problema „principalului" [10].

Personajele sînt contradictorii în comportament: Anca nu e totdeauna sigură; uneori, şovăitoare, e pe cale de a greşi. Dragomir evoluează, inconstant, spre starea de nemişcare a ocnaşului nebun; Ion are momente de luciditate, iar Gheorghe, învăţătorul, devine din potenţial criminal, orbit de dragostea pentru Anca, un justiţiar. Nu personajele stau în centrul lumii *Năpastei;* schimbările lor dinamizează suprafaţa textului, o agită.

Stă însă undeva un nucleu — constant şi esenţial.

El este format dintr-o serie de acţiuni „imuabile" în sine, dar implicînd schimbarea. Conflictul dintre suprafaţă (personajele schimbătoare) şi adîncime (acţiunile imobile) constituie stridenţa voită a textului.

Aceste acţiuni sînt: a ucide, a iubi, a muri. Modalizate diferit în contexte diverse, asemenea funcţiilor proppiene, ele construiesc piesa. Personajele se repoziţionează în funcţie de aceste acţiuni centrale: Dragomir ucide, Ion şi Gheorghe sînt fostul şi viitorul (ambii falşi) criminali; Anca se abţine de la 'a ucide' şi de la 'a iubi'.

Dumitru este ucis, Ion se sinucide (deci, pînă la urmă, tot omoară pe cineva), Dragomir se teme de rolul de victimă, iar Anca, la sfîrşitul piesei, pare a se preface înspăimîntată de acelaşi lucru.

Iubirea, atit de rară în Caragialia, face din Dragomir un ucigaş, din Dumitru o victimă, din Gheorghe un posibil ucigaş, iar, la extrem, îl duce şi pe Ion la paradoxala sinucidere din dragoste de viaţă adevărată.

Personajele sînt relative unul la celălalt; proprietăţile unuia îi revin altuia, destinele sînt „combinatorii de roluri" asumate succesiv.

Înainte de a fi psihologică, teologică ori etnică, *Năpasta* constituie o lume abstractă a acţiunii violente.

Agresiuni ucigaşe sau „doar" maligne au drept final moartea agresorului sau o stare defavorabilă acestuia. Şi iubirea este o asemenea agresiune; conceptul se extinde pînă la nivelul oricărei acţiuni propriu-zise, şi se formulează astfel o lege generală pentru Caragialia, exprimată însă optim în *Năpasta:*

Făptuitorul suferă propria acţiune

Aici — Ion şi Dragomir sînt anihilaţi datorită crimelor lor; în schimb, Anca şi Gheorghe continuă să trăiască „liber".

În alte texte — Gheorghe, tilharul lui Leiba, hoţul care vruses să spargă uşa hanului Mînjoloaiei, ursul, furul merelor *(O reparaţie)* sînt supuşi consecinţelor propriilor acte.

[10] De ex., Nicolae Manolescu, *Teme, IV,* Edit. Cartea Românească, Bucureşti, 1983, pp. 193—198.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Acțiunea propriu-zisă ar duce la transformarea lumii; dar, ca în basm, dezechilibrul de la început va fi anulat și lumea readusă la starea sa inițială. Acțiunea restituie actantului subiect [11] întreaga energie pe care acesta o pusese în ea; devine reacțiune; personajul este astfel „vlăguit", deci lipsa de potențial îl trimite într-o stare ontologică inferioară.

Principala proprietate a personajului caragialian este *existența (textuală)*; consumîndu-și energia cu care este investit convențional, el devine nimic.

Personajul nu poate înfăptui decît pentru o clipă o acțiune 'activă'; de îndată, ea devine reflexivă.

În acest context, înțelepciunea caragialianului constă în pasivitate față de acțiunea propriu-zisă; e și starea sa naturală.

Există totuși o posibilitate de a manevra, fără a se implica personal, această legitate: acțiunea verbală, căci ea nu se supune acelorași reguli necruțătoare. Acțiunile verbale sînt mediate în raport cu realitatea acțiunii; între om și fapt se interpune limbajul. Deci, cu cît este „mai lingvistic", cu atît e mai apărat de teroarea actului reflexiv.

Mai bine decît oricine altcineva, Anca este cazul de personaj care restituie lumii echilibrul printr-o strategie lingvistică; cu mîna ei — nu face nimic. Ea aparține unei categorii mai largi de „înțelepți" ai Caragialiei: Trahanache, în primul rînd, apoi toți „peștii" și, uneori, naratorul devenit personaj.

Cunoscînd „legea non-acțiunii directe", Anca accede la o stare superioară celorlalte personaje — cea a mecanismelor. Din punct de vedere pragmatic, ea este inumană; toți ceilalți sînt actori pentru mai mulți actanți, doar ea ilustrează un actant unic. E o ființă abstractă a cărei logică a părut cruzime ori monstruozitate, lucru adevărat în interpretare psihologică, dar adevărul acesta e derivat, căci însăși logica lumii e „crudă și monstruoasă". Și Anca se depersonalizează, nu prin moarte, ci prin singurătatea mecanismului [12].

În acest context, cazul lui Ion este sugestiv: chinuit de diavol și mîngîiat de Maica-Domnului, el se omoară ca să scape de durere; cere să i se arunce măruntaiele ca să i le mănînce cîinele — e un corp gol, fără substanță, adică o formă, sinonimul fericirii postume în Caragialia [13].

Dragomir, în pragul nebuniei, nu mai speră în nici o schimbare, e ca și cum „ar fi țintuit". Destinele celor doi sînt inverse: pentru Ion — moartea e viață [14], pentru Dragomir, viața e moarte. Prelungirile interpretării în sensul misticismului ori psihologismului prozei ruseşti nu intere-

[11] În accepția dată termenului de naratologi; v. de ex. Claude Bremond, *Logica povestirii*, trad. rom. București, Edit. Univers. 1982. V. și E. Cioran (*La tentation d'exister*, Paris, Gallimard, 1956): „Point d'oeuvre qui ne se retourne contre son auteur: [...] l'événement écrasera l'homme d'action".

[12] Anca este la fel de puțin tragică pe cît de comic e Leiba Zibal.

[13] Ion Vartic ne persuadează să credem, și bine am face, anume că „nenea Anghelache trebuie să fie fericit acolo unde e" (*Domnul profesor Belikov și nenea Anghelache*, în *Modelul și oglinda*, București, Editura Cartea românească, 1982, p. 15).

[14] Adresat Maicii Domnului, ultimul cuvînt pronunțat de Ion este *viu*, de a cărui ambiguitate profităm. Străvechea credință că adevărata viață se află după hotarul morții are în Ion un prozelit. Rămîne însă în picioare dilema „Ion este devotat creștin sau devotat păgîn?" — pe care adresarea către o divinitate creștină nu o soluționează.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sează aici. Seducătoare, de asemenea, comentariile psihanalitice asupra relației dintre instinctul morții și cel al realității ar lungi analiza de față.

Cu dragoste, moarte și nebunie este populată și lumea conceptelor din *Păcat*... Consider că această melodramă controlată este un text esențial pentru lirismul auto-ironic al lui Caragiale; este singurul său text tragic. Nu pentru că personajele ar sfîrși violent, ori din motive de incest, sau anormalitate filo-ontogenetică; aceste motive sînt de suprafață; în aceasta constă, de altfel, singura lor profunzime.

Printr-o eterogenitate manifestă de stiluri ne este relatată viața unui preot (Niță), tată a doi copii care nu-și cunosc legătura de sînge și cad în păcatul incestului. Popa Niță îi ucide pînă la urmă, murind și el, „de inimă".

Lectura textului în cheie psihologică ar configura o opoziție substanțială între 'suflet' și 'gîndire', în funcție de care personajele își manifestă abaterile: Ileana și soția prefectului sînt alienate; amanta cea misterioasă a seminaristului Niță e și ea bolnavă, de ceva necunoscut însă; Niță suferă de inimă, o aflăm de la început, și va muri din cauza ei.

Dar să privim la rece lucrurile: ce se întîmplă cu atîta sentiment la un autor cum e Caragiale și, pe de altă parte, cum de autorul are atîtea „scăpări" stilistice din vedere? Pentru că, realmente, nuvela are lungi pauze de sens, nu corespunde nici concentrării și nici motivării textului caragialian.

Se poate da o interpretare totalizantă a semnificațiilor și, mai ales, a lipselor de semnificație din *Păcat*..., nuvelă pe care Caragiale a republicat-o des, acordîndu-i deci o importanță anumită.

Frații incestuoși [15] formează o pereche păcătoasă, normal.

Ca în mitologia, apoi tragedia — greacă, un păcat se va repercuta asupra urmașilor păcătosului; cazul lui Oedip este imediat invocabil. Aici — popa a păcătuit 'iubind' [16]; poate fi considerată ca infracțiune (în sens pragmatic) și dragostea dintre un popă sărac și o bogată necunoscută, prin aceasta încălcîndu-se norme sociale și religioase.

Urmează o serie de separări și combinări ale personajelor [17], culminînd cu „combinarea" dintre Ileana și Mitu refuzată de Popa Niță. Pentru el — este o combinare nepermisă în virtutea convenției. Mult complicată apare această relație în *În vreme de război*, relația fraternă fiind una de excluziune din toate punctele de vedere.

Surprinderea celor doi tineri păcătoși 'in acto' atrage pedepsirea lor imediată.

Același lucru se întîmplă cu combinările stilistice din text, acuzate de Zarifopol de inconsistență [18]. Ele sînt nepermise în virtutea unei con-

[15] Popa Niță nu are dubii în privința paternității lui Mitu; cititorul poate păstra, cel puțin o vreme, incertitudinea acestei paternități; doar ne aflăm în Caragialia.

[16] V. și teribilul destin al coanei Zamfira din *Ultima emisiune*...

[17] Personajul caragialian, neavînd „personalitate", poate să treacă prin diferite stări în care nu-i putem determina identitatea.

[18] Cf. *Introducere* la vol. I de *Opere*, București, Edit. Cultura Națională, 1930, pp. XXIV—XXV: „Maniera (intervențiile explicative și teatrale ale naratorului, n.n.) se exagerează în *Păcat*.... Pentru înțelegerea acestor asperități urîte, îmi pare că, pe lîngă graba, firească temperamentului dramatic incomodat oarecum de restrîngerile ce i le impune situația de pur narator, e nevoie să ne gîndim și la influența scrisului gazetăresc asupra celui literar [...]. În *Păcat*..., reportajul, cu neologismele sale disgrațios masate, întinde ca o parodie grotescă pe fondul serios și rural al povestirii".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

venţii estetice ce aparţine nu numai epocii (în parte), dar mai ales textelor caragialiene. Prea fals acest text pentru ca intenţia să nu fie alta. Că lui Caragiale îi plăcea „să îngroaşe liniile", cum ne asigură Zarifopol, e lucru clar; dar, în aceiaşi termeni, el nu a tras nici un folos din aceasta? Adică, nu-şi conştientizează Caragiale apucătura „de a spune răspicat" şi nu o foloseşte cu funcţionalitate estetică? Eu cred că da. Şi apoi, să găsim astfel de „apucături" la capătul cercetării textului, făcîndu-l astfel pe autor „şi pe el om" mi se pare cel puţin naiv. Nu pot vedea în Caragiale pe scriitorul care „gafează" şi persistă, el cel lucid, în orbirea sa.

În chiar îngroşarea acestor linii, deci în evidenţă, el a pus un sens neaşteptat.

Unui incest, deci, îi corespunde, în plan lingvistic, infracţiunea sintagmatică.

De exemplu, determinările imediate, romanţioase: *e însă uneori atîta dulceaţă şi-n chinul aşteptării! ; se opreşte înecat ; e lumină înăuntru — lumină albastră... un albastru molcom şi leneş ; ochii ei beţi ; mititel măscărici foarte destrăbălat...*

Apoi, personajul, care apare în ipostaze neobişnuite (comicul este refuzat prin menţiunile explicative ale naratorului):

„A făcut o nemaipomenită senzaţie popa intrînd cu figura lui sperioasă în localul muzelor profane [...]. Atunci s-a pornit un hohot, aplauze, tropăituri, şuiere, răcnete: « Bravo, popa ! Bis popa ! » — Infernal ! o menajerie care arde..." (III; 54).

Supralicitarea acestei scene e convergentă cu o alta, al cărei obiect este Mitu: orăşenii îl vor înapoi, amatori de giumbuşuri; procurorul se duce la Dobreni şi, cu forţa armelor şi a unui discurs „magistral şi sever, cu cuvinte înalte şi demne" îl anunţă pe popă că nu are nici un drept asupra micului măscărici. Împotriva lor, popa Niţă îl vrea pe Mitu pentru el; face „o elocuentă apărare a cauzei sale", şi foarte sentimentală. Popa are cîştig de cauză datorită intervenţiei cumnatului său, Cuţiteiu, care îi şopteşte ceva procurorului „cu o anumită privire".

Astfel, Mitu este sustras unei istorii (măscăriciul) pentru a fi inclus într-o alta (bastardul), şi aceasta prin medierea unui personaj, Cuţiteiu, care prezintă caracteristici diferite de ale tuturor celorlalte persoane ale textului; el e *mijlocitorul.*

El mediază conflictele lumii prin „înţelepciune", însă bunele-i intenţii duc la rezultate dezastruoase.

Revin la analogia dintre structură familială şi structură de limbaj, şi implicit, la cea dintre incest şi sintagmatică nepermisă [19]; cele două domenii se intersectează permanent în nuvelă şi e simptomatic finalul: dispariţia întregii familii este simultană cu o vorbă neterminată:

„Inima !... zice el. I... ! şi se culcă să doarmă somnu-ăl bun lîngă copiii săi". (III; 68).

Păcatul începe ca incompatibilitate între două texte: scrisoarea femeii misterioase este aruncată, de la fereastră, *peste* cartea din care seminaristul încerca să descifreze o dogmă încîlcită; el „greşeşte" şi respectă litera scrisorii, nu pe a dogmei şi, de aici, toate nenorocirile.

[19] Pentru ideea similitudinii dintre structură lingvistică şi structură familială, v. Claude Lévi-Strauss, *Antropologie structurală*, trad. rom., Bucureşti, Edit. Politică, 1978, p. 75 sq.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La sfîrșit, tăcerea se așează pe întreaga lume iscată de narator; toate căile urmate de personaje sînt „greșite", și însăși calea autorului este așa. Textul lucrează împotriva sa; toate convențiile stabilite de Caragiale sînt anulate prin acest *mixtum compositum* care pare să mărturisească: era *imposibil să nu-l scriu*. Nicăieri mai pronunțate în Caragialia apar aici structurile falimentare ale paternității, ea însăși supusă unui destin transcendent autorului. *Păcat*-ul... e fără voie, și, în același timp, un exemplu extraordinar de anti-artă.

Un aer de poveste veche și neliniștitoare îl întîmpină pe cititor în schița (povestire, nuvelă și legendă) *O reparație*. „Am citit textul de mai multe ori... este perfect". [20]

La un schit pierdut între dealuri trăiesc trei călugări și un țigan „nebun, mut și palavatic". În fiecare zi vine un urs uriaș care se înfruptă din fructele minunate ce le dă un măr crescut în curtea schitului. Într-o zi, țiganul încearcă să-l alunge pe urs, dar acesta îl lovește „în joacă"; furios, mutul îl așteaptă a doua zi și îl ucide cu o lovitură de par, dar moare și el, „într-o singură lovitură 'cheltuindu-și' toată rezerva de energie".

Țiganul este celebrat de clopotul care cheamă la slujba de vecernie și introdus, prin confuzie, între martiri. Convertirea bunului sălbatic la legea creștinească, același aspect de suprafață ca și în cazul lui Zibal, aruncă întreaga semnificație asupra discursului sustrăgînd-o istoriei.

Este o strategie care se generalizează în Caragialia o dată cu *O reparație* — povestea nu ne mai spune nimic cu sens; acesta e de găsit în jocurile enunțării.

Toate opozițiile observate pînă acum, cu complicări holistice, se reunesc în nuvela *În vreme de război*, concluzie a experimentelor estetice din *convertiri*.

[20] Borges.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POSTMODERNISMUL : O ECUAȚIE CU MAI MULTE NECUNOSCUTE

Monica Spiridon

La aproape o jumătate de veac după ce britanicul Arnold Joseph Toynbee a propulsat vocabula în largul culturii — netulburat de nici o premoniție privind destinul ei furtunos — postmodernismul rămîne o ecuație intelectuală cu necunoscute multiple. Asta în pofida (sau din cauza?) împrejurării că — cel puțin în ultimii zece-cinsprezece ani — referendumul pe marginea simptomatologiei, statutului și oportunității sale stăruie pe „agenda critică" a zilei. Una dintre cauze e de găsit în *geneza* conceptului ; cea de-a doua se află, probabil, în *logica* și în *retorica* de dincolo de el.

Pe traseul întortocheat al devenirii noțiunii, au survenit uitări și reveniri spectaculoase, ajustări și aclimatizări puțin previzibile. Ricoșeul de la un continent la altul (Europa—America—Europa) i-a deviat considerabil sensul originar (valabil exclusiv în sfera istoriei civilizațiilor și a mentalităților). Dinamica de ping-pong, între țărmurile opuse (nu doar geografic) ale Atlanticului ; între un domeniu și altul, mergînd de la urbanistică și arhitectură la teoria literară, apoi la metadiscursurile plasticii, filmului sau coregrafiei ; între o etnie și alta ș.a.m.d. — dinamica aceasta, deci, explică extensia semantică aiuritoare a conceptului, un veritabil leviathan de înțelesuri, adeseori contrare. Astăzi, postmodernism înseamnă aproape *totul* (o variantă antifrastică a lui *nimic*).

O secțiune transversală prin bibliografia — imensă — acumulată în ultimul timp pe marginea problemei în cauză demonstrează că există cam atîtea postmodernisme cîte zone geografice, culturi, domenii speculative și de creație există (eventual și cîteva în plus). Polisemia babilonică a termenului generează frecvent reacții umorale contradictorii : fie ameteli entuziaste naive (simptome tipice de euforie a noviciatului), fie, invers, iritări furibunde inexplicabile, ambele atribuind postmodernismului tendințe de-a dreptul incompatibile. Acesta s-ar face vinovat, simultan, de istorism excesiv și de anacronism pernicios ; de radicalism nihilist și totodată de conservatorism nostalgic ; de comercialism și „culinarism", care frizează *kitsch*-ul, dar și de aroganță aulică etc. Din sfera fenomenologiei, valabilitatea noțiunii este adeseori extinsă în cea axiologică, unde devine instrument al judecății de valoare. Din unghiuri opuse, simptomele de „postmodernitate" funcționează drept criterii de encomiu sau de blam, de cele mai multe ori pentru motive identice. Acoperind o simptomatologie culturală imposibil de stăpînit într-un sistem unic de referință, postmoder-

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 295—300, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nismul este, actualmente, în plan noţional, *o omonimie generică* derutantă, alimentînd o sumă de confuzii.

Bibliografia teoretică a postmodernismului e dominată, deocamdată, de incertitudini şi de întrebări. Iată numai cîteva dintre ele:

— Cînd anume începe postmodernitatea — îndată după cel de-al doilea război/sau după stingerea neomodernismului postbelic, viguros şi cu o netă vocaţie apocaliptică?

— Avem de-a face cu o „vîrstă" autonomă a culturii/ sau cu un moment de tranziţie — un „prag" de secol şi de mileniu?

— În raport cu modernitatea, este postmodernismul o mişcare exclusivă (o negare violentă a negaţiei)/ sau una inclusivă, cumulativă?

— Situaţia *de facto* verifică ipoteza că există o „realitate" postmodernistă accesibilă direct percepţiei ingenue/ sau este vorba mai mult de un ductus intelectual (o retorică cognitiv-expresivă) cu acoperire empirică discutabilă?

În ce mă priveşte, înclin către cea de-a doua alternativă, inclusă — strategic — în fiecare dintre întrebările enumerate mai sus. De ce anume, am explicat pe larg în altă parte[1]. Aici mi se pare mai util să semnalez că, în planul metodei, neliniştea exegeţilor se traduce într-o dilemă simptomatică. Este preferabil să pornim, în studiul postmodernismului, de la modelele speculative spre fenomenalitatea creaţiei sau invers?

În general, la întrebarea: „De sus în jos, sau de jos în sus?" s-au dat răspunsuri opuse. În spirit postmodern, soluţia ideală ar fi mai degrabă o integrare a ambelor direcţii, într-o circularitate de factură hermeneutică. În termenii unui teoretician român reputat, rezultatul ar fi o veritabilă „hermeneutică a ideii de postmodernism".

Avansînd prudent, în spirală, de la speculativ la empirie şi, îndărăt, spre sinteza conceptuală, vom înţelege poate mai limpede voga durabilă, a postmodernismului — în pofida faptului că, de la un anumit moment cel puţin, termenul a pus în alertă mecanismul imuno-defensiv al culturii teoretice.

Pe un prim palier de generalitate, postmodernismul este mai ales o obsesie intelectuală, rod al unor chinuri speculative parturiente, paralele cu sleirea neomodernismelor din anii postbelici '50—'70. El este, în momentul de faţă, bine asimilat de vulgata teoretică şi, în termenii cei mai concişi cu putinţă, denumeşte o conştiinţă acută a *vocaţiei topologice* a culturalului. Ceea ce presupune obligatoriu o schimbare în sistemul de referinţă de care depinde percepţia contemporană a valorilor. Mai precis, o primenire de sensibilitate faţă de atracţiile pluralismului, după o dominaţie îndelungă a monismelor autoritare de diverse nuanţe; o paradigmă culturală substituind dichotomiei alternativa „nonalternanţei", adică a acomodării contrariilor.

Sînt aici de reţinut cîteva lucruri. Mai întîi că postmodernismul face *joc dublu*, visînd concordia între incompatibilităţi beligerante (sau, cel puţin, avînd în mod tradţional atare reputaţie). Citînd aproape la întîmplare, el mizează pe dezamorsarea tensiunii dintre ştiinţă şi creaţie; pozitivism şi fantezia debordantă; spiritul neoavangardist şi *kitsch*; elitism şi cultura de masă; raţiune şi iraţional; speculaţie şi empirie; suspiciune

[1] Vezi *Mitul ieşirii din criză*, „Caiete critice", 1—2, 1986, *Postmodernismul*, pp. 78—93.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și încredere etc. etc. Ne aflăm (dacă mai e nevoie s-o spunem) într-un raid de altitudine mare, care ignorează, provizoriu, diferențele dintre artă și non-artă sau dintre diversele discursuri intelectuale și compartimente ale creației.

De la aceeași înălțime teoretică, se vede bine și situarea echivocă a postmodernismului față de timp. Pe de o parte, el afișează un dezinteres principial față de categoria de „contemporaneitate" — fetișizată programatic de modernism și convertită în reper axiologic — deschizîndu-se spre o acronie tolerantă și fertilă. Pe de altă parte, ar fi regretabil să uităm că operăm cu un termen de relație *(post-modernism)*, lipsit de libertatea de circulație tipologică a altor vocabule precum baroc, romantism ș.c.l. Cînd Eco vede în postmodernism o „categorie spirituală", el vrea să spună cu asta, pur și simplu, că postmodernismul nu se rezumă la un stil de creație și nu se identifică cu nici un program poietic anume, păstrîndu-și elevația speculativă. Nu trebuie să deducem de aici, în mod eronat — cum fac unii —, că noțiunea ar suporta proiecții tipologizante în timp, prin asimilarea dintre post- și, respectiv, neo- și stabilirea unor false sinonimii, printre care, postmodernism = neobaroc = neo-romantism = neo- ș.a.m.d.

Așadar, la etajul său superior de generalitate, edificiul postmodernismului adăpostește *o serie de iluzii proiective și retrospective*. Cultivă încrederea utopică într-un eden cultural — oarecum butaforic —, în care ar fi posibilă mutația fără negație și unde „viitorul și trecutul sînt a filei două fețe". El alimentează tentația proiecției retroactive (care, în forma sa degradată capătă forma unui „protocronism postmodernist" *sui generis*...).

Coborînd cu un nivel mai jos, în sfera poieticilor artei, iluziile (și, într-o oarecare măsură, confuziile paradoxale) postmoderniste se concretizează într-o lege a lui *Totul e permis*, în materie de teme sau de tehnici de creație.

Și de aici decurg o serie de consecințe concrete.

Una dintre ele este „pierderea inocenței". Postmodernismul legiferează putința reintoarcerii la orice procedeu, ținută, tehnică sau manieră. Cu condiția ca ea să fie declarată ca atare — adică drept o simplă recuzită —; să nu i se permită să devină ecumenică și exclusivistă; să-i sublinieze subordonarea față de „regula jocului". O exigență bazată, cum bine se vede, pe sinonimia dintre luciditate și ludicitate, căci orice ipostază sau formulă a culturii poate fi convertită în rol și readusă în scena postmodernismului.

Dacă își pierde ingenuitatea (de fapt, nu mai găsește necesar s-o simuleze), creația postmodernistă mizează mai mult pe *cartea memoriei*. (Lyotard zicea a „anamnezei", dînd vocabulei un sens tehnic, psihanalitic). Succesoratul cultural — condiția creatorului de urmaș al deja-creatului, ca și de profitor al lui — devine o lege și o valoare a artei.

Dincolo de supratemele comune, în fiecare sector al creației, postmodernismul are chipuri diferite. Dacă, de pildă, în arhitectură s-a ajuns la o anume stabilitate și despărțire a apelor — după cum ne încredințează Jencks și Portoghesi, printre alții — nu la fel stau lucrurile în literatură.

În literatura ultimei decade, sînt pretutindeni semne că modernitatea aulică și intransigentă și-a sleit atracțiile — deși pe alocuri ea mai are resurse să genereze inerții persistente.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Printre semnalmentele convergente ale literaturilor în zodia postmodernistă ar fi de înregistrat, în primul rînd, toleranța și înclinarea către compromis în sfera estetică. Tind să se acomodeze — teoretic și practic — cele așa-zise două „mari tradiții" care, de la Cervantes încoace, își dispută ficțiunea în arenă deschisă: una este *autoreflexivitatea*, cealaltă *referirea la lume*. Ca un rezultat palpabil al concordiei pe cale să se încheie, mimesis-ul — în aparență compromis ireparabil de modernitate — face în prezent obiectul unei campanii sistematice de reinterpretare (primul pas concret pe calea reabilitării sale publice).

Să notăm și eclectismul — uneori haotic — al rețetelor, silind la colaborare enigma polițistă cu eseismul speculativ; autobiografismul cu documentul istoric și fantezia livrească; neosentimentalismul *kitsch* cu metaficțiul ș.c.l.

Sub același semn, postmodernist, stă reabilitarea fabulației și a imaginativului — de unde priza, nu la public (căci aceasta nu le-a lipsit niciodată), ci la pontifii teoriei, a fantasticului și a literaturii S.F.

În raporturile sale cu publicul, literatura postmodernității recurge deseori la contractul parodic (dacă putem să-i spunem așa, înfruntînd ortodoxia poetică îngustă, înclinată să vadă în parodie un simplu gen literar).

Urmînd traseul spiralat al hermeneuticii noastre conceptuale, observăm că, la acest nivel de generalitate, experiența postmodernistă de creație ar fi trebuit să producă o serie de instrumente noționale, diferite după specificul fiecărei arte în parte.

În ce le privește, teoriile literaturii n-au produs pînă acum decît prea puține astfel de concepte. Unul se numește, de pildă, *ficțiunea căii de mijloc (Midfiction)* și e îndeobște cunoscut, de aceea nu insist asupra lui, avînd și o acurateță teoretică minimă.

Mult mai articulată teoretic îmi pare ipoteza Lindei Hutcheon — acreditată în cartea: *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988). Poeticiana canadiană vede literatura postmodernismului dominată de modelul *sui generis* al metaficțiunii istoriografice (Historiographic Metafiction). Nu intenționez să recenzez lucrarea, mărginindu-mă să insist asupra logicii și retoricii ei.

Deși cartea își revendică, prin titlu, statutul de sinteză poetică, autoarea adoptă de la bun început ținuta avocatului la bară. (De fapt, sintezele postmoderniste, atîtea cîte există, au frecvent un caracter pledant și mînuiesc un arsenal persuasiv). Poetica programatică a Lindei Hutcheon (în postmodernitate, sintagma nu mai pare nimănui o contradicție în termeni) încearcă să atribuie statut ecumenic (în domeniul literaturii și nu numai) unei paradigme aparte de creație. La temelia ei se află o „nouă alianță", sau o antantă tripartită între *documentul istoric, imaginația nestrunită* și *metadiscurs*. Izbutind să fie în același timp închipuire, autocomentariu și istorie, producțiile literare ale lui Gabriel García Marquez *(Cronica unei morți anunțate)*, E.L. Doctorow *(Cartea lui Daniel)*, John Berger *(G.)* și ale altora asemenea lor ar propune celorlalte arte o formulă de creație în care — nu e greu de văzut — logica oximoronului se dovedește suverană.

Așadar, mișcarea hermeneutică în trei timpi — speculație/aspirație/sinteză — ne dovedește că ideea de postmodernism e dominată de canonul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

jocului dublu și al tensiunilor paradoxale. Putem eventual adăuga că mecanismul paradoxului postmodernist seamănă mai degrabă cu o mașină infernală, al cărei detonator a fost dezamorsat.

Și totuși, în ciuda labilității sale teoretice și a vocației sale paradoxale, postmodernismul se consolidează academic în sfera literaturii, devine subiect de simpozioane și congrese. Una dintre sintezele semnificative consacrate în ultima vreme problemei (Matei Călinescu, Douwe Fokkema eds., *Exploring Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia, 1987) se încheie în forță, cu o impresionantă *Master List of Secondary Sources only* (adică „numai inventarul principalelor surse secundare la care s-a făcut apel"). Volumul merită să ne oprim asupra lui. Deși titlurile celor două secțiuni ale metodologiei — *General Problems* și *Analytical Criticism* — ar putea să sugereze contrariul, lectura ne întărește în convingerea că postmodernismul este unul dintre acele concepte culturale pe care toată lumea le folosește, dar nimeni nu le definește. De altfel, dintre autorii studiilor, numai faimosul teoretician american Ihab Hassan își dă o anume silință să întocmească un inventar provizoriu de simptome — unele „de-constructive" altele „re-constructive" — ale postmodernității. Formula ultimă însă ne scapă mereu, învăluindu-se în mister. Ca să se refere mai plastic la ea, Ihab Hassan recurge la o metaformă culinară : „*un fel de oțet de zmeură care, adăugat oricărui fel de mîncare, îl ridică automat la rangul de « nouvelle cuisine »*...".

Pînă una alta, clar definită sau nu, noțiunea își dezvăluie virtuți practice. Ea funcționează eficient, ca un fascicul de raze laser, introduse în cele mai variate sfere ale reflexiei critice — hermeneutică, poetică istorică, naratologie — ca să decupeze clar, acolo unde există echivoc (de pildă în privința raporturilor dintre alegorie, hermeneutică și discursul autorității absente) ; sau într-un eșantion de texte literare heteroclite — de la Samuel Beckett, Michel Leiris și Alain Robbe-Grillet la John Barth, Nabokov și Umberto Eco —, supunîndu-le unei chirurgii analitice de mare finețe.

Această a doua secțiune, de interpretare critică, este partea forte a cărții și atracția ei principală. Marjorie Perloff și Breon Mitchell, Hans Bertens, Theo D'haen și Stefano Rosso, printre alții, excelează în virtuozitate interpretativă, pe partiturile unor bucăți literare atît de diferite între ele, încît te întrebi după ce criterii au fost etichetate în bloc drept postmodernitate. Și dacă ele sînt analizate în carte fiindcă sînt postmoderniste sau, invers, sînt postmoderniste fiindcă au fost analizate în carte...

În acest punct, intervine o deschidere a problematicii postmodernismului către sfera mai largă a cunoașterii și a discursului intelectual în genere. Asupra ei insistă studiul cuprinzător al lui Matei Călinescu.

Mai toți cercetătorii interesați de fenomen oscilează între a-l trata fie drept o *categorie istorică (o perioadă literară)*, fie drept *o categorie ideală (un concept tipologic)*. Dincolo de fiecare dintre variante, pîndește un pericol : acela de a lua construcțiile minții noastre drept realitate. De cîte ori se recurge la noțiunea de postmodernism ca instrument de periodizare — avertizează Matei Călinescu — se cade în „eroarea traforajului". Mai precis, istoricii literaturii sînt dezamăgiți că termenul nu își

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

găsește acoperire perfectă în *furnitură istorică*, așa cum desenul de pe capacul unei cutii de traforaj se „întruchipează" fidel în obiectul confecționat din placaj.

În schimb, a prefera punctul de vedere transistoric presupune riscul de a se cădea în „eroarea teatralității" (Formula trimite explicit la Bacon și la idolii teatrului). De la încrederea pozitivistă în faptele istoricește atestate s-ar trece la extrema cealaltă, căutîndu-se esența care s-ar ascunde dincolo de ele. Să ne amintim că pe o pantă similară a alunecat, cu timpul, și structuralismul. Respingînd pozitivismul naiv și iluziile mimetiste, el și-a pierdut treptat neutralitatea de metodologie științifică, ispitit de mirajul unei *Ur-structuri*, al structurii ultime, ascunse (de fapt, cum observă Eco, al „structurii absente").

În condițiile date, singura cale ce ne rămîne este *să mutăm accentul dinspre obiect spre perspectiva asupra lui*. Una dintre temele esențiale ale postmodernismului — perspectivismul și relativismul în cunoaștere — își pune amprenta și asupra explorării lui.

Postmodernismul este în primul rînd un fel aparte de a vedea. El se află în dioptriile noastre și *realitatea sa cea mai palpabilă se găsește în... studiile despre postmodernism*.

REPERE BIBLIOGRAFICE SELECTIVE

Jean-Paul Aron, *Les Modernes*, Paris, Gallimard, 1985.

Jacques Bouveresse, *Rationalité et cynisme*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

Victor Burgin, *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, Humanities Press International, 1986.

Matei Călinescu, Douwe Fokkema eds, *Exploring Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia, 1987.

Douwe Fokkema, Hans Bertens eds., *Approaching Postmodernism*, Amsterdam Philadelphia, John Benjamins, 1986.

Andreas Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Methuen Inc., 1988.

Charles Jencks, *Post-modern Classicism. The New Synthesis*, London, Academy, 1980.

Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants (Correspondance 1982—1985)*, Paris, Galilée, 1986.

Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*, în vol. César Fernandez Moreno ed., *America latina en su literatura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, Johns Hopkins Univ. Press, 1978.

Peter Collier, Helga Geyer-Ryan (eds.), *Literary Theory Today*, Ithaca Cornell Univ. Press, 1990.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POSTMODERNISMUL ȘI PROZA CONTEMPORANĂ ÎN MAREA BRITANIE

Randall Stevenson*

„Aș vrea să accentuez mai curînd ideea de consecință logică și istorică decît pe cea de simplă posteritate temporală. Postmodernismul decurge *din* modernism, într-un anume sens, mai mult decît urmează *după* modernism". (Brian McHale)

„Atîția romancieri încă mai scriu ca și cum revoluția care a fost *Ulise* nu s-ar fi produs niciodată... Nathalie Sarraute a descris odată literatura ca o cursă de ștafete, ștafeta inovației trecînd de la o generație la alta. Marea majoritate a romancierilor britanici au scăpat ștafeta, au stat liniștiți, s-au întors, sau nici măcar nu au înțeles că există o cursă". (B. S. Johnson)

„Primul impuls al fiecărui critic al postmodernismului", a sugerat recent Ihab Hassan, „este, încă, de a-l lega de semantemul pe care îl conține, și anume de modernism" [1]. Cum implică, pe jumătate, comentariul lui Hassan, poate că a venit timpul pentru critică să depășească, în unele zone, momentul definirii postmodernismului prin simpla raportare la antecedente. Totuși, în contextul britanic, o asemenea mutație este, probabil, încă prematură. Opiniile negative ale lui B. S. Johnson citate mai sus sînt destul de larg împărtășite: Malcom Bradbury indică existența unei prezumții critice generale că, după opera moderniștilor, „tradiția experimentală" din Marea Britanie pur și simplu a decăzut [2]. Dar această prezumție critică, precum și originile ei, merită a fi examinate mai departe. „Primul impuls" la care se referă Hassan rămîne, oricum, unul esențial. Orice studiu al postmodernismului din Marea Britanie trebuie să stabilească, de la început, dacă într-adevăr există ceva de studiat; dacă există, în Marea Britanie, o literatură care poate fi privită. în termenii lui Brian McHale, ca o consecință „logică și istorică" a mai recentelor inițiative ale modernismului.

În scopul trasării consecințelor de mai tîrziu, aceste inițiative pot fi separate în trei zone. Mai întîi, cea mai evidentă și celebră inovație a prozei moderniste constă în concentrarea romanului asupra universului interior sau asupra narațiunii la persoana întîi. Fluxul conștiinței, alături

* **Randall Stevenson**, născut în nordul Scoției în 1953, este autorul a numeroase articole despre proza și drama modernă, precum și al unor recenzii în „Independent", „Times Literary Supplement" și la BBC. A publicat volumele: *The British Novel since the Thirtis* (1986), *The British Novel in the Twentieth Century: An Introductory Bibliographi* (1988) și *Modernis' Fiction* (1992). Este profesor de literatura engleză la Universitatea din Edinburgh și decan asociat al Școlii internaționale de vară a universităților scoțiene. Articolul de față face parte din volumul colectiv *Postmodernism and Contemporary Fiction*, B.T. Batsford Ltd., Edmund J. Smith, Ed., London, 1991 (n. trad.).

[1] Ihab Hassan, *The Postmodern Turn*, Ohio, 1987, p. 214.

[2] Malcom Bradbury, *Possibilities: Essays on the State of the Novel*, London, 1973, p. 86.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 301—317, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de o varietate de alte procedee, este folosit pentru a transcrie lumea mentală interioară, în defavoarea experienței sociale, exterioare, care prevala, de cele mai multe ori, în formele convenționale și realiste ale prozei mai vechi. Afirmația Virginiei Woolf, în eseul *Proza modernă*, că romanul ar trebui să „privească înăuntru" și să examineze viața interioară, devine unul dintre sloganurile esențiale ale modernismului. În același eseu, Virginia Woolf sugerează că mișcarea ce are loc în interiorul conștiinței prezintă viața ca pe altceva decît „o serie de lumini de faeton simetric aranjate" [3]: o a doua trăsătură distinctivă a modernismului este abandonarea convențiilor seriale, cronologice, de ordonare a evenimentelor. Istoriile extinse ale prozei victoriene sînt înlocuite, în *Ulise* (1922) și *Doamna Dalloway* (1925), de concentrarea acțiunii la o singură zi a conștiinței: amintiri la întîmplare încorporează trecutul, rareori într-o ordine cronologică. Timpul însuși pare de neconceput prin raportarea la ceasuri și calendare. Sfîșiind și segmentînd viața, după opinia Virginiei Woolf, amenințînd-o cu monotonia și nebunia, după cea a lui D. H. Lawrence, ceasurile reprezintă, pentru proza modernistă, mai mult o amenințare decît un sentiment de ordine și regularitate.

Un sentiment mai general al dificultății în susținerea ordinii și continuității, în proza de la începutul secolului al XX-lea, îl subliniază comentariile lui Lily Briscoe, din *Spre far*, cînd aceasta afirmă că penelul unui artist este unicul „lucru pe care se poate conta, într-o lume a dezbinării, ruinei și haosului" [4].

Pictura lui Lily funcționează, de asemenea, în roman, ca un analog figurativ pentru desfășurarea și concluzia propriilor procese narative ale Virginiei Woolf, pentru modul său propriu de a impune o ordine în haos. *Portretul artistului în tinerețe* (1916) de James Joyce, *Tarr* (1918) de Wyndham Lewis și *În căutarea timpului pierdut* (1913—27) al lui Marcel Proust zugrăvesc mai direct și mai evident concepția despre viață și artă a autorilor lor. După cum demonstrează aceste opere, cea de-a treia trăsătură distinctivă a modernismului este preocuparea pentru natura și forma artei, care se extinde uneori în mod auto-reflexiv, spre o examinare minuțioasă a propriilor strategii ale romanului.

Acest al treilea aspect al inovației moderniste este cel ale cărui consecințe „logice și istorice" se pot urmări cel mai clar și mai lesne în aprecierile de mai tîrziu. Dorința lui B. S. Johnson de a vedea ștafeta inovației inițiată de *Ulise* dusă mai departe poate fi considerată împlinită în acest fel, mergînd nu mai departe de creațiile ulterioare ale lui Joyce însuși. Chiar în *Portretul artistului în tinerețe*, eroul semi-autobiografic al lui Joyce se întreba dacă nu ar putea iubi „mai mult cuvintele decît asociațiile lor" [5]. Competiția între dragostea pentru cuvinte și cea pentru lumea pe care ele caută să o reprezinte se amplifică în *Ulise*. Într-un fel, romanul este un triumf final al realismului, reprezentînd personajul într-un mod mai interiorizat și mai intim decît anterior. Iar în alt fel, *Ulise* este cel puțin în parte un roman autotelic, parodiile sale foarte extinse stîrnind

[3] Virginia Woolf, *Modern Fiction*, în *Collected Essays*, London, 1966 (publicat prima dată în 1919), p. 106.

[4] Idem, *To the Lighthouse*, Harmondsworth, Middx., 1973 (prima ediție în 1929), p. 170.

[5] James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, Middx., 1973 (publicat prima dată în 1916), p. 167.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tot atît interes pentru propriile sale mijloace de reprezentare — şi pentru resursele lingvistice ale ficţiunii, în general — cît pentru tot ceea ce pot ele reprezenta. Balanţa înclină foarte mult, în continuare, în favoarea acestei ultime arii de interes, în „Work in Progress" („Opera în evoluţie"), scrisă de Joyce după *Ulise*. Elaborarea constantă, ludică, inventivă a unui limbaj închis în sine poate fi rezumată printr-o frază din roman : (aprox.) „exprimă-te grafic, spune nu dagherotipului" *. „Opera în evoluţie" este în primul rînd „grafică", nu „la dagherotip : este scriere, scriere pentru ea însăşi, nu un dagherotip sau altă încercare semifotografică. În *Încercarea noastră despre falsificarea pentru incaminarea Operei în evoluţie* ** (1929), Eugene Jolas comentează :

„Epoca în care scriitorul fotografia realitatea din jurul său prin mecanica unor cuvinte ce amintesc de dagherotip se apropie, din fericire, de sfîrşit. Noul artist al cuvîntului a recunoscut autonomia limbajului" [6].

Publicarea „Operei în evoluţie" cu titlul *Finnegans Wake*, în 1939, constituie o dată importantă — dacă nu pentru succesul operei însăşi, prea abstractă şi esoterică pentru a atrage atenţia în anii războiului, care au urmat — cel puţin pentru criticii şi istoricii literari. Mulţi l-au urmat pe Jolas în observarea faptului că „autonomia limbajului" şi „noua artă a cuvîntului" a lui Joyce marchează o ruptură definitivă cu epocile anterioare de ficţiune, iniţiind o scriitură postmodernistă care extinde, în arii cu totul noi, iniţiativele predecesorilor. Ihab Hassan vorbeşte de *Finnegans Wake* ca de „o profeţie monstruoasă a postmodernităţii noastre,... deopotrivă augur şi teorie a unui anumit tip de literatură" [7]. Christopher Butler îşi intitulează *După veghe*** eseul său despre avangarda contemporană. Evoluţia lui Joyce spre *Finnegans Wake* ajută la confirmarea distincţiei generale pe care o stabileşte Brian McHale în *Proza postmodernistă* între modernism, dominat de preocupări epistemologice, şi postmodernism, concentrat asupra celor ontologice. Nesiguranţa lui Stephen Dedalus în legătură cu relaţiile ce pot fi stabilite între cuvînt şi lume evidenţiază, în *Portretul artistului în tinereţe*, preocupările epistemologice ale modernismului. În *Finnegans Wake*, breşa între cuvînt şi lume nu mai este o chestiune de îndoială sau negociere, ci una de siguranţă, chiar de jubilare. După cum sugerează McHale, orice „lume stabilă" pe care o proiectează textul este în cel mai bun caz fragmentară şi este „copleşită de realitatea limbajului care îi face concurenţă" [8]. „Autonomia" acestui limbaj face din *Finnegans Wake* un domeniu aproape pur lingvistic, o lume conţinută în sine, disjunctă din punct de vedere ontologic.

Dacă aceste evoluţii, în *Finnegans Wake*, au fost un augur şi o profeţie, ce au profetizat ele? Ce literatură au inaugurat? Care autori au crezut în ştafeta inovaţiei pe care Joyce însuşi a dus-o mai departe, de la

* „say mangrafique, may say nay por daguerre!", frază conţinînd numeroase inovaţii lingvistice (n. trad.).

** *Our Exagmination Round his Falsification for Incamination of Work in Progress*, titlu alcătuit printr-un joc de cuvinte cuprinzînd şi invenţii lexicale (n. trad.).

[6] Samuel Beckett, *Our Examination Round his Falsification for Incamination for Work in Progress*, London, 1972 (publicat prima dată în 1929), p. 79.

[7] Ihab Hassan, *op. cit.* p. XIII—XIV.

*** În original: *After the Wake* (Oxford, 1980), titlu ce trimite la romanul joycean discutat (n. trad.).

[8] Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, 1987, p. 234.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ulise, trecînd prin „Opera în evoluţie", la *Finnegans Wake*? Doi alţi scriitori irlandezi au servit ca intermediari între Joyce şi evoluţiile ulterioare din Marea Britanie. Conştient de valoarea operei lui Joyce de-a lungul devenirii sale, Samuel Beckett a fost, în chip firesc, unul dintre primii care au recunoscut semnificaţia „autonomiei" limbajului său. Beckett remarca, în *Încercarea noastră despre falsificarea pentru încaminarea Operei în evoluţie*, că opera lui Joyce „nu este *despre* ceva : este *acel ceva ea însăşi*" [9] şi merge mai departe, în partea centrală a operei sale, trilogia *Molloy*, *Malone e pe moarte* şi *Cel care nu poate fi numit* (1950—1952), cu crearea unei autonomii proprii — sau, cum remarca Cel-care-nu-poate-fi-numit, „totul se reduce la o problemă de cuvinte,... totul înseamnă cuvinte, nimic altceva" (1959 şi 1979). Fiecare dintre cei trei naratori ai trilogiei, prezentaţi în procesul de îmbătrînire, compensează slăbirea puterilor prin cuvintele în care se rotesc nesfîrşite artificii evazive, şi totuşi fiecare aduce în prim-plan şi negociază, neliniştit, cu inadecvările mediului lingvistic pe care îl foloseşte. Limbajul şi natura imaginaţiei narative devin, astfel, subiectele centrale ale trilogiei. Orice „lume stabilă" pe care o prezintă este copleşită, în continuare, de revelaţia progresivă a faptului că fiecare narator există numai ca procedeu narativ al unui narator ulterior, într-o succesiune de evaziuni ducînd la autorul-ce-nu-poate-fi-numit şi la adîncimile unui impuls de a rosti, care nu poate nici să se liniştească, nici să-şi consume vreodată dorinţele.

La înot-două-păsări (1939) al lui Flann O'Brian urmează, într-un fel asemănător, iniţiativa lui Joyce. Naratorul său îl consideră pe Joyce „indispensabil", iar romanul este, parţial, o pastişă a „Operei în evoluţie". Materialul joycean se desfăşoară, după toate probabilităţile, în mintea visătoare a unui cîrciumar din Dublin ; povestea pe care naratorul lui O'Brian o spune se referă la un cîrciumar ce îşi exploatează imaginaţia foarte sistematic, încuindu-şi personajele „în aşa fel încît să le poată urmări şi să vadă că nu se ţin de petreceri" [10]. Din nefericire pentru sistemul său, ele se eliberează cînd el doarme şi duc ele însele povestea mai departe. Ca şi trilogia lui Beckett, deşi cu mai puţină forţă, *La înot-două-păsări*, devine, astfel, o poveste despre cum spune un om o poveste despre cum se spune o poveste. Fiecare operă extinde efectele prevestirii pe care o face romanul *Finnegans Wake :* fiecare este o paradigmă postmodernistă, o profeţie a situării auto-reflexive a limbajului şi a producerii ficţiunii în prim-plan, care a devenit caracteristica centrală, distinctivă a postmodernismului.

Aceasta este o trăsătură ce a apărut tot mai mult în proza britanică de după război. În *Cvartetul Alexandria* (1957—1960), de exemplu, naratorul lui Lawrence Durrell, Darley, punctează şi discută paradoxuri estetice, incluzîndu-le pe cele care afectează textul unde figurează el, destul de des pentru a justifica opinia lui Durrel că, în întregime, „romanul este numai pe jumătate, în mod secret, despre artă — marele subiect al artiştilor moderni" [11]. Anna Wulf, naratoarea lui Doris Lessing din *Carnetelul*

[9] Samuel Beckett, *The Beckett Trilogy*, London, 1979 (prima ediţie în engleză în 1959), p. 14.

[10] Flann O'Brian, *At-Swim-Two-Birds*, Harmondsworth, Middx., 1975 (prima ediţie — 1939), p. 35.

[11] Malcom Cowley (editor), *Writers at Work: the „Paris Review" Interviews* (ediţia a II-a), London, 1963, p. 231.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de aur (1962) luminează și demonstrează problema scrisului distribuind transcrierea experienței ei în diverse carnete de însemnări și comentînd frecvent natura și validitatea fiecăruia. În *Iubita locotenentului francez* (1969), John Fowles — sau o versiune a sa — pătrunde foarte bine — și notoriu — în capitolul al treisprezecelea, pentru a-și discuta strategiile și a specifica: „povestirea pe care o spun este în totalitate imaginație. Aceste personaje pe care le creez nu au existat niciodată în afara minții mele". Intruziuni similare ale autorilor ce comentează propriile lor practici și procedee, sau care decretează în textele lor relații problematice între limbaj, ficțiune și realitate, apar și în operele Christinei Brooke-Rose, ale lui Muriel Spark, Giles Gordon, Rayner Hepenstall, David Caute, John Berger, B. S. Johnson, Alisdair Gray, Julien Barnes ș.a. Allain Robbe-Grillet, admirat în *Iubita locotenentului francez* ca mentor al propriilor tactici ale lui Fowles, a sugerat odată că: „După Joyce... se pare că ne îndreptăm tot mai mult spre o proză în care ... invenția și imaginația pot deveni în cele din urmă subiectul cărții" [12].

Există dovezi că în Marea Britanie această epocă a sosit. O anumită auto-reflexivitate își găsește loc și în romane, de altfel realiste, ca *Puteri pămîntești* al lui Anthony Burgess, ca și cum nici un roman contemporan nu ar putea fi complet fără cel puțin un moment de ezitare în actul creativ și de auto-examinare.

Oricum, această proliferantă auto-examinare a fost văzută adesea ca o tendință neplăcută și iresponsabilă în romanul contemporan. Cum sugerează Linda Hutcheon, există acum foarte mulți critici care găsesc scriitura postmodernistă drept „o formă de privire solipsistică a omfalosului și de joc pur, lipsit de sens" [13]. Pentru asemenea critici, auto-reflexivitatea postmoderniștilor pare o renunțare, în favoarea unui narcisism steril, la puterea romanului de a modela și asimila lumea pentru cititorii săi. Se sugerează, uneori, nu numai că postmodernismul nu prea există în Marea Britanie, dar și că nu ar fi bine dacă ar exista: ca și structuralismul, este văzut ca o formă de turbare ce trebuia izolată pe Continent, cît mai mult timp posibil. Auto-reflexivitatea postmodernismului poate fi apărată chiar pe baza argumentelor prin care se face, de obicei, respingerea ei. O replică mai amplă a criticii negative a postmodernismului poate fi bazată, oricum, pe datele unei sumare cercetări a modurilor în care s-a dezvoltat postmodernismul din cea de-a doua arie a structurii și cronologiei inovației moderniste.

În 1926, Thomas Hardy a remarcat stingher, în legătură cu scriitorii moderniști contemporani: „Au schimbat totul acum... Ne obișnuisem să credem că a fost un început, un mijloc și un sfîrșit" [14]. Începuturile, mijlocurile și sfîrșiturile au devenit și mai problematice, chiar suspecte, în proza recentă. Pentru William Golding, de exemplu, în *Pincher Martin* (1956), ele au devenit într-un anumit sens aproape simultane. *Pincher Martin* realizează o formă extremă de abreviere modernistă a desfășurării narațiunii în cîteva zile, reflectînd întreaga viață a protagonistului sau, după toate probabilitățile, într-un singur moment — al morții sale...

[12] Alain Robbe-Grillet, *Snapshots and Towards a New Novel*, London, 1965 (traducere a vol. *Pour un nouveau roman*, Paris, 1963), p. 63.

[13] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London, 1988, p. 206.

[14] Virginia Woolf, *A Winter's Diary*, London, 1953, p. 94.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Lawrence Durrell susține, în felul său, ceea ce el numește „provocarea formei seriale a romanului modern" : în *Cvartetul Alexandria* prezintă succesiv trei viziuni diferite asupra acelorași seturi de evenimente, creînd un roman „nu mergînd de la a la b, ci stînd în afara timpului" [15]. Rayner Heppenstall, în *Ușa de legătură* (1962), fixează două epoci diferite în care personajele sale există simultan, și, într-un roman ulterior, *Două luni* (1977), realizează narațiuni situate succesiv în două luni calendaristice diferite, una apărînd pe paginile din stînga ale cărții și cealaltă pe paginile din dreapta. O tactică similară a narațiunii duble este folosită în romanul *În tranzit* (1969) de Brigit Brophy, iar ceva similar are loc în *Hawksmoor* (1985) de Peter Akroyd, care situează capitole alternative în Londra contemporană și în cea a începutului de secol al XVIII-lea. Două narațiuni destul de distincte apar și în *Lanark* al lui Alisdair Gray, ale cărei părți sînt prezentate în ordinea 3, 1, 2, 4. Undeva, în mijlocul celei de-a patra cărți, Gray include un Epilog în care invită cititorii să urmărească textul într-o ordine, dar să se gîndească la el în alta. Ca protagonistul lui Gray, cititorii lui *Lanark* -- și cititorii prozei postmoderniste, în general — sînt susceptibili de a se pierde într-o „zonă intercalendaristică". Reguli ciudate, instabile, de lectură sînt cel mai uimitor introduse de B. S. Johnson. Al său *Albert Angelo* (1964) are goluri tăiate în pagină, așa încît cititorii să poată vedea în viitor, în timp ce faimosul său roman-în-cutie *Ghinioniștii* (1964) este alcătuit din foi de hîrtie nelegate, cu intenția, după cum se explică pe cutie, „să fie citite într-o ordine întîmplătoare".

Această succesiune întîmplătoare sau ordine non-serială fragmentează complet părțile centrale ale unor proze recente, iar aceeași ireverență pentru convenție apare, uneori explicit, și la începutul sau sfîrșitul acestora. Flann O'Brian și Samuel Beckett apar, încă o dată, ca figuri de tranziție în această direcție postmodernistă. Molloy al lui Beckett exprimă acest lucru, cînd remarcă, de exemplu : „Am început cu începutul, ca un idiot bătrîn, poți să-ți imaginezi asta?" [16], în timp ce naratorul lui Flann O'Brian comentează : „un început și un sfîrșit pentru o carte sînt un lucru cu care n-am fost de acord" și continuă oferind „trei începuturi total diferite" [17]. John Fowles, la rîndul său, îi invită pe cititori să aleagă între trei sfîrșituri diferite în *Iubita locotenentului francez*. În *G.* (1972), John Berger evită sfîrșiturile și ordinea definitivă în ficțiune, în general, remarcînd că „dorința scriitorului de a termina este fatală adevărului. Sfîrșitul unifică. Iar unitatea trebuie stabilită altfel" [18].

Viziunea lui Berger se leagă de o motivație specific politică, ce apare, în mod variat, în întregul roman. Tot textul este fragmentar, nedefinit. Vagii narațiuni i se suprapune multă documentație istorică, chiar statistică, în paragrafe ale căror slabe legături narative sînt expuse mai departe, prin distribuirea diferită pe pagina scrisă. Acest aspect contradictoriu și nefinit îi provoacă pe cititori să stabilească o ordine pe care textul nu le-o asigura în întregime. Departe de a găsi, ca în proza convențională, un refugiu structurat și coerent dintr-o viață lipsită de formă, cititorii

[15] Lawrence Durrell, *The Alexandria Quartet*, London, 1983 (prima ediție în 1957—60), p. 198.

[16] Samuel Beckett, *The Beckett Trilogy*, ed. cit., p. 9.

[17] Flann O'Brian, *op. cit.*, p. 9.

[18] John Berger, G., Harmondsworth, Middx., 1973 (prima ediție în 1972), p. 88.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

romanului *G.* sînt — ca la o piesă de Brecht — privaţi de un conţinut sigur în interiorul iluziei şi forţaţi să-şi asume responsabilitatea, conceptual cel puţin, pentru remodelarea realităţii dincolo de pagină. Printre intervalele dintre paragrafele romanului, ei sînt re-inseraţi, în chip tulburător, în procesele istoriei şi ale puterii.

G. sprijină, în acest fel, combaterea oponenţilor postmodernismului. Unul dintre adversarii săi cei mai înverşunaţi este Frederic Jameson, care sugerează că postmodernismul este „un simptom alarmant şi patologic al unei societăţi care a devenit incapabilă să se ocupe de timpul şi istoria sa" [19]. *G.*, dimpotrivă, pare oricum, numai refractar la timp şi istorie nu, autorul folosind aici libertatea postmodernismului de a provoca formele şi structurile literare ca mijloc de integrare în text a unei mai ample provocări a formelor şi structurilor instituţionalizate ale puterii în societate, în ansamblu. Acest postmodernism angajat politic este mai rar în Marea Britanie decît în alte părţi. Oricum, tactici comparabile cu acestea sînt folosite de David Caute în *Ocupaţia* (1971) şi în romanul pe care Caute l-a admirat ca fiind „punct de reper" într-un comentariu social coerent" [20], *Iubita locotenentului francez*. Fowles ia epigraful său despre emancipare din Marx şi, ca Berger, foloseşte strategiile textuale pentru a obliga cititorii la o angajare neobişnuit de directă în această temă mai largă a romanului. Finaluri separate impun, prin mijloace formale, nevoia de libertate şi alegere responsabilă, însuşite într-un fel dureros de protagonistul lui Fowles.

Nu toate romanele menţionate mai sus sînt la fel de preocupate de comentariul politic sau social ca *G.* sau *Iubita locotenentului francez*, dar puţine sînt doar goale, ludice sau disjuncte în raport cu istoria. Formele fracturate şi non-seriale din textele menţionate sugerează o concurenţă cu condiţiile istoriei contemporane, rezumată în *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* (1982) al lui Italo Calvino, în care se arată că : „. . .dimensiunea timpului a fost sfărîmată, nu putem gîndi sau iubi decît în fragmente de timp, fiecare din ele mergînd de-a lungul traiectoriei sale şi dispărînd imediat. Putem redescoperi continuitatea timpului numai în romanele din acea perioadă în care timpul nu părea oprit sau discreditat" [21]. Comentariile lui Calvino ajută la conectarea istoriei naraţiunii din secolul al XX-lea cu istoria mai amplă a secolului însuşi. Timpul, pentru epoca victoriană, nu părea încremenit, ci — pentru scriitori ca Wells, cel puţin — evolutiv, în mod hotărît şi pozitiv ; sentimentul se reflectă în continuitatea cronologică, în decizia fermă şi în forma frecventă de *Bildungsroman* a naraţiunilor. Pentru modernişti, pe de altă parte, istoria nu părea evoluţie, ci coşmar, iar ceasul însuşi — o ameninţare. Evenimente şi tehnologii mai recente au extins acest sentiment al fragmentării şi discontinuităţii, contribuind la o viaţă fracturată, accelerată, plurală, în interiorul unei istorii capricioase şi chiar apocaliptice. Aceste condiţii sînt deseori reflectate în arta postmodernistă, nu însă în mod automat şi „nesănătos", cum sugerează ideea lui Jameson despre un postmodernism ca „simptom pato-

[19] Hal Forster (editor), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Washington, 1983, p. 117.

[20] Davis Caute, *The Illusion*, London, 1972, p. 252.

[21] Italo Calvino, *If on a Winter's Night a Traveller*, London, 1982 (prima ediţie în engleză în 1981), p. 13.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

logic". Modernismul încearcă să încorporeze energiile întunecate ale coşmarului istoric din interiorul structurilor subtile şi al cronologiilor complexe; adică — prin radicalizarea formei. Postmodernismul nu numai că radicalizează formele, dar le şi satirizează, etalînd atît incapacitatea lor de a se conexa cu realitatea, cît şi posibilităţile de distorsiune rezultate. Într-un fel, cum sugerează Jameson, această incapacitate poate fi văzută ca evazionistă, ca negare a potenţialului artei de a se confrunta cu provocările vieţii şi istoriei. De altfel, oricum, poate fi văzută ca încurajînd în mod responsabil cititorii să investigheze, pentru ei înşişi, coduri culturale şi să stabilească modele de gîndire, incluzînd pe cîteva dintre acelea care fac istoria contemporană atît de ingrată. O epocă a consumului şi a manipulării puternice prin mass-media creează nevoia a ceea ce Nathalie Sarraute numeşte o „Epocă a Suspiciunii", a scepticismului în legătură cu mijloacele şi motivele prin care e construită şi comunicată lumea. Postmodernismul serveşte acestui scepticism. *Ghinionistii* lui B. S. Johnson, de exemplu, nu putea merge mai departe în ceea ce Roland Barthes numeşte proza *scriptibilă*. Cititorii nu pot să rămînă consumatori pasivi sau să fie seduşi de ideologiile ascunse ale unui text pe care trebuie să-l segmenteze împreună, pagină cu pagină, pentru ei înşişi. Fără a merge atît de departe ca *Ghinionistii*, formele tuturor romanelor menţionate introduc o punere sub semnul întrebării a structurilor şi orizonturilor de aşteptare convenţionale, deseori completată de comentariul explicit al romancierilor despre propria lor activitate. Acest scris poate include cu uşurinţă, după caz, ludicul narcisistic sau pur, dar are cel puţin capacitatea de a fi în mod serios — sau spiritual — provocator, dînd posibilitatea intensificării viziunii şi deciziei cititorilor.

Acest fel de provocare este, în unele privinţe, extins mai departe de evoluţiile celei de-a treia arii a iniţiativelor postmodernismului, de interiorizarea perspectivelor narative. Folosirea fluxului conştiinţei de către Joyce a fost deseori considerată, în acel timp, o realizare atît de uluitoare încît ar fi anulat imitaţia: Ezra Pound, de exemplu, a sugerat că „*Ulise* este, după cum se pare, irepetabil... nu îl poţi dubla" [22]. Unii dintre autorii ce au îndrăznit să adopte metodele lui Joyce nu au făcut aceasta nici prin duplicare, nici prin modelare radicală, ci prin adaptarea lor pentru a reflecta, mai curînd decît conştiinţele obişnuite, normele, fie pe cele superioare, fie pe cele care nu funcţionează normal. Atmosfera din secţiunile *Oraş de noapte* şi *Circe* din *Ulise* se extinde mai degrabă în scrierile recente decît în — să zicem — monologul lui Molly din *Penelopa*, reliefînd, în mai multe romane, modul complicat şi neaşteptat în care e reprezentată realitatea în interiorul minţii. Cititorii lui *Sub vulcan* (1947) de Malcom Lowry, de exemplu, sînt îndreptaţi spre o turmă de bizoni care imediat se dovedesc a fi, pur şi simplu, fantomele unei minţi tulburate de băutură. Naratorii care decad fizic ai lui Beckett reuşesc, prin torentele lor de cuvinte, să-şi susţină doar temporar o existenţă la o margine ciudată a morţii şi trecerii, lăsaţi în voia „cine ştie căror profunzimi ale minţii" [23]. Jean Rhys, în *Bună dimineaţa, miez de noapte* (1939), transcrie conţinutul unei minţi zdruncinate în chip ciudat de singurătate, printr-un amestec de gînduri şi amintiri înregistrate într-o varietate de

[22] Ezra Pound, *Paris Letter*, în „The Dial", iunie, 1922, p. 625.
[23] Samuel Beckett, *Collected Shorter Plays*, London, 1984, p. 288.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

timpuri gramaticale, de stiluri, de „fluxuri" ale conştiinţei şi monologuri interioare. Deşi tehnica derivă în mod clar de la moderniști, ea este adaptată într-o formă proprie, unică şi subtilă. Romancierii de mai tîrziu au continuat să extindă fluxul conştiinţei în direcţii similare. *Astfel* (1966) al Christinei Booke-Rose, spre exemplu, ca şi unele din naraţiunile lui Beckett, urmăresc mişcările în interiorul unei conştiinţe de o vitalitate spectral de diminuată, transcriind un haos confuz al imaginilor ce invadează conştiinţa în momentul morţii. *House Mother Normal* (1971) de B. S. Johnson prezintă conţinuturile a opt conştiinţe în — sau aproape de — acest moment, şi adoptă o perspectivă „normală" pentru a exprima o serie de posibilităţi interpretative cu multe faţete, create de un singur eveniment, în casa unui bătrîn. Deteriorarea facultăţilor suferită de locatarii ei este reprezentată cu grijă, chiar şi grafic, de text, de exemplu — un personaj care moare, sau poate adoarme, lasă în urmă pagini albe, reprezentînd extincţia conştiinţei sale.

Deşi Pound a găsit că *Ulise* este „irepetabil", el sugerează că „se adaugă cu siguranţă depozitului internaţional de tehnici literare" [24]. Multe romane de mai tîrziu au beneficiat de acest „depozit" şi de alte forme de tehnică modernistă, în redarea conştiinţei individuale. Exemplul monologului interior al Virginiei Woolf a fost cel puţin tot atît de folositor, în această privinţă, ca fluxul conştiinţei la Joyce sau Dorothy Richardson, mai întîi lui Rosamond Lehman şi Elisabethei Bowen în deceniul al patrulea, ca şi altor scriitori, femei în special, ca Anita Brookner. Este important, oricum, să distingem acest tip de opere de proza, să zicem, a lui B. S. Johnson şi Christinei Brook-Rose. Nici Rosamond Lehman, nici Anita Brookner, spre exemplu, nu ar trebui considerate cu adevărat post-moderniste, deoarece urmează *după* modernism, adoptînd ceva din idiomul şi metodele sale, fără — cum sugerează McHale — a-l urma *din* opera modernişti̇lor, nu numai prin *adoptarea* idiomului lor, ci *adaptîndu-l* în extensii proprii, vizibil noi şi separate. Merită să încercăm a reţine, aşa cum sugerează McHale, limitele de sens ale termenului postmodernism. Umberto Eco notează că „din păcate, termenul «postmodern» se aplică astăzi pentru orice se întîmpla să-i placă celui care îl foloseşte" [25]; după cum se sugerează, termenul este tot mai mult utilizat de mass-media pentru a desemna puţin mai mult decît o vagă aprobare a ceea ce este nou şi şocant în cultura contemporană. Înţelegerea naturii şi varietăţii acestei culturi este mai bine realizată prin raportarea la semantemul pe care îl conţine cuvîntul, prin cercetarea surselor logice şi istorice ale anumitor inovaţii şi mode. Cum relevă investigarea de mai sus, unele din evoluţiile literaturii britanice contemporane pot fi trasate nu numai general, ci şi destul de specific, fiecare arie majoră a literaturii moderniste dusă mai departe prin intermediul scriitorilor din deceniul al patrulea, extinzîndu-se în etape particulare ale unui experiment continuu.

Oricum, punctul de plecare al cercetării nu a fost — sau nu numai — să arate cît de specific şi revelator poate fi aplicat termenul de post-modernism în contextul britanic, ci, pur şi simplu — un răspuns la tema lui B.S.Johnson că ştafeta inovaţiei a fost scăpată iremediabil. Avînd în vedere faptele discutate, nu este cazul. Şi totuşi, o asemenea concluzie

[24] Ezra Pound, *op. cit.*, p. 625.
[25] În Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

poate duce la mai multe întrebări decît răspunsuri. Dacă există postmodernism în Marea Britanie, cît de puternic și semnificativ există, și de ce a fost adesea neglijat? Cum și de ce a căpătat scrisul britanic reputația de „nici un experiment, vă rog"? Ce origini și ce justificare finală pot fi găsite pentru afirmația criticii că, așa cum s-a exprimat Bradbury, „tradiția experimentală a deviat sau a decăzut" în Marea Britanie, după modernism [26]?

Bradbury continuă cu explicarea acestei devieri, sau decăderi, explicînd că este „identificată, de obicei, cu deceniul al patrulea, cînd realismul și politica au revenit". Această imagine asupra deceniului este larg acceptată, și pe bună dreptate: politica și alte presiuni ale timpului au încurajat, în multe direcții, respingerea modernismului în favoarea unor forme documentare, realiste, armonizate mai evident cu criza contemporană. Totuși, mai multe din romanele experimentale menționate mai sus și-au început cariera în deceniul al patrulea, Samuel Beckett, Lawrence Durrell, Flann O'Brian și Jean Rhys avînd fiecare cel puțin cîte un roman publicat înainte de apariția lui *Finnegans Wake*, în 1939. Apariția acestor scriitori, atunci, legați și impresionați de moderniști, sugerează că decăderea tradiției experimentale în acea perioadă nu a fost una completă. Cu excepția parțială a lui Durrell, oricum, nici unul dintre scriitorii menționați nu au dus mai departe energia experimentului, lucrînd în Marea Britanie. Lowey a scris în Mexic și Canada, abia terminînd un roman, după *Sub vulcan*, început la sfîrșitul deceniului al patrulea. Beckett a încetat, în cea mai mare parte, să scrie în engleză după *Watt*, terminat la începutul deceniului patru. Jean Rhys a dispărut efectiv, ca autoare, între 1939 și 1966, iar *La înot-două-păsări* al lui Flann O'Brian a trecut în mod similar în penumbra neglijării, între prima publicare din 1939 și o ediție de popularizare din 1960.

Diferitele cotituri sau căderi din carierele lor pot fi simptomele (sau rezultatele) indiferenței față de literatura experimentală din Marea Britanie, poate destul de explicabilă în timpul anilor de război și a celor ulteriori. O indiferență de acest gen este mai clară în anii '50 și se poate vedea cum a fost deliberat susținută. Titlul studiului lui Rubin Rabinovitch, *Reacția împotriva experimentului în romanul britanic, 1950—1960* (1967), rezumă o parte din starea de spirit a deceniului. „Realismul și politica" (sau cel puțin subiectele sociale) au revenit, aproape la fel de puternice ca în anii '30, în opera unor scriitori care au scăpat adesea ștafeta inovației ca pe un cartof fierbinte, respingînd cu vehemență modernismul și experimentul. William Cooper, de exemplu, a sugerat că pentru contemporanii săi „Romanul Experimental trebuia înlăturat din drum înainte ca noi să fi auzit de el" [27], iar C. P. Snow a explicat, în 1958, că: „...cineva nu poate începe să înțeleagă un număr de romancieri englezi contemporani pînă nu realizează că pentru ei calea lui Joyce este în cel mai bun caz un *cul-de-sac*" [28]. Aceste opinii reflectă ceea ce a fost deja recunoscut ca „ideologie predominantă" în „instituția literar-jurnalistică britanică" din dece-

[26] Malcom Bradbury, *op. cit.*, p. 86.

[27] Apud Rubin Rabinovitch, *The Reaction against Experiment in the English Novel, 1950—1960*, New York, 1967, p. 7.

[28] C.P. Snow, *Challenge to the Intellect*, în „Times Literary Supplement", 15 august, 1958, p. III.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

niul al 6-lea — în care influența criticului literar Snow a jucat un rol considerabil. În eseul său *Prezența postmodernismului în proza britanică*, Richard Todd adaugă că, deși instituția literar-jurnalistică a subliniat anumite caracteristici veritabile în literatura vremii, a ignorat, în chip convențional altele. Trecînd peste scriitorii inventivi, ca Lawrence Durrell sau William Golding, ea a stabilit un fel de mit al anilor '50, avînd ca efect respingerea prozaică a complexităților și extravaganțelor modernismului în favoarea unei întoarceri radicale la stilul tradițional, realist, și la subiectul real al romanului — relațiile sociale și de clasă. Drept rezultat al întoarcerii din deceniul al 6-lea la „...realismul social naiv în cheie minoră... o formă care, potențial, șchioapătă... încă mai e valabilă situația că discuția actuală despre proza britanică este puternic influențată de o convingere larg răspîndită că ne ocupăm de o literatură în declin" [29]. Deși decada următoare a adus un revers rapid al conservatorismului din anii '50, ideea că prozei britanice îi lipsește energia experimentală încă supraviețuiește—o imagine parțial exactă, bazată pe o decădere în tradiția experimentală mai puțin semnificativă decît s-a sugerat la timpul respectiv.

O formă importantă în care a supraviețuit tradiția experimentală, în timpul anilor '50 și de atunci încoace, este indicată de Todd cînd discută de „folosirea în interiorul narațiunii realiste a procedeelor metaficționale sau intertextuale" [30]. Mulți alți critici au observat acest tip de combinație. Malcom Bradbury, spre exemplu, indică existența „unei generații de scriitori dintre care cei mai buni au îndreptat romanul britanic spre o varietate de direcții experimentale... care au provocat și reconstituit elementele mimetice ai ficțiunii, fără a-i înlătura sursele realiste" [31].

Mulți membri ai generațiilor actuale de scriitori britanici, incluzîndu-i și pe cei mai vîrstnici, autori consacrați a căror carieră a început în anii '50, demonstrează, în anumite romane sau în diferite momente ale creației lor, o atracție spre experiment, ca și pentru tradiție și realism. Inventivitatea lingvistică din *O portocală mecanică* (1962), de Anthony Burgess, de exemplu, pune în evidență admirația față de Joyce pe care autorul o dovedește, mai puțin clar, în restul operei. O mare parte din proza lui Iris Murdoch pare susținută de opinia autoarei că secolul al XIX-lea este „marea epocă a romanului" [32], și totuși *Prințul negru* (1973) etalează o preocupare în întregime postmodernistă pentru procesul și validitatea scrisului imaginativ, incluzîndu-l pe al său. *Marea, marea* (1978) se apropie în mod similar de problema capacității propriului limbaj și a propriei structuri de a conține realitatea, care poate fi obnubilată, tot atît cît iluminată, de iluziile artei. *Nici un motiv de rîs* (1967), al lui Augus Wilson prezintă saga unei familii uriașe, în maniera lui Galsworthy sau a victorienilor, și totuși mai conține și naratori alternativi, interludii dramatice, parodii susținute și reflecții frecvente asupra propriilor tehnici și dificultăți narative. În *Rituri de trecere* (1980), William Golding creează o combi-

[29] Douwe Fokkema și Hans Bertens (editori), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam, 1986, p. 100.

[30] Ibidem, p. 102.

[31] Malcom Bradbury, *op. cit.*, p. 86.

[32] În Malcom Bradbury (editor), *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, Glasgow, 1977, p. 27.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

naţie similară. Deşi naraţiunea este, în mare, realistă, ea parodiază stilurile secolului al XVIII-lea, prin modalităţi care se extind într-o investigare postmodernistă a forţei şi validităţii scrisului însuşi. Combinaţii de acest gen continuă să apară în operele unei generaţii de romancieri mai tineri. Martin Amis, de exemplu, remarcă : „Pot să-mi imaginez un roman la fel de jucăuş, alienat şi scriptic ca cele ale lui Allain Robbe-Grillet, să zicem, care să furnizeze, totodată, satisfacţiile tempoului, intrigii şi umorului pe care le asociem, să spunem cu Jane Austin. Într-un fel, îmi imaginez că aceasta este ceea ce încerc să fac eu însumi". [33] *Alţi oameni* (1981) al lui Amis demonstrează practic ideile subliniate mai sus. Avînd acţiunea situată ferm, satiric, în Londra contemporană, romanul conţine şi o schemă temporală fracturată, şi o intrigă indescifrabilă, de roman poliţist, care aminteşte de Robbe-Grillet şi noul roman. Prin *Volant* (1981), Graham Swift dă un alt exemplu de naraţiune realistă care susţine, totodată, anxietăţile şi verificările postmoderniste ale relaţiei dintre scris şi realitate.

Toate aceste îmbinări, recente şi actuale, sugerează valabilitatea continuă a imaginii prozei britanice pe care a prezentat-o David Lodge în 1971. În eseul său *Romancierul la răscruce*, Lodge îi vede pe cei mai mulţi autori britanici ezitînd între, sau îmbinînd în diverse moduri, posibilităţile unui drum principal al tradiţiei — „romanul realist... venind dinspre victorieni şi edwardieni" — şi alternativele oferite de modernism şi de evoluţiile care l-au urmat [34]. Aceasta poate părea o imagine liniştitoare, o consolare în faţa temerilor lui B. S. Johnson. Inovaţia modernistă şi revoluţia reprezentate de *Ulise*,, departe de a fi ignorate, continuă să-şi extindă influenţa printre scriitorii britanici, încurajînd noile forme romaneşti să diversifice şi să rafineze resursele convenţionale. Pe de altă parte, sînt direcţii în care această imagine este mult mai puţin reconfortantă. Fără a fi susţinute de o tradiţie experimentală vibrantă, evolutivă, revoluţiile modernismului au putut fi absorbite uşor de o tradiţie realistă înrădăcinată, inviolabilă, care rareori a făcut ceva mai mult decît să-şi însuşească cîteva din adaosurile ispititoare pe care Joyce şi alţii le-au adus „depozitului internaţional de tehnici literare". Indirect, Todd accentuează cea de-a doua posibilitate, prezentînd postmodernismul ca „prezenţă", ca ceva amalgamat cu modalităţi mai realiste din literatura britanică, decît ca forţă autonomă în sine. Această viziune se dezvoltă într-un fel ce reduplică, în parte, tacticile greşite pe care le identifica în anii '50. Criticii din acel timp au exclus autorii incomozi pentru imaginea unei reintoarceri generale la tradiţie : Todd însuşi are puţine de spus despre autori ca B. S. Johnson şi Christine Brooke-Rose, în special din motivul că ei aparţin unei avangarde anti-culturale, niciodată identificate cu fluxul principal al literaturii britanice. În ansamblu, această abordare nu este de nici un ajutor. Deşi se situează în afara curentului principal — într-adevăr *pentru că* se situează în afara lui — autori ca B. S. Johnson au cel puţin o semnificativă funcţie exemplară, lăsînd deschis un spectru larg de posibilităţi, chiar pentru autorii care nu doresc întotdeauna să meargă atît de departe în aceste direcţii.

[33] Martin Amis, *The State of Fiction: A Symposium*, în „The New Review" (Summer), 1978, p. 18.

[34] David Lodge, *The Novelist at the Crossroads*, London, 1971, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Totuși, deși nu există un motiv să trecem peste ei, cum o face Todd, un factor limitativ în opera romancierilor experimentaliști din Marea Britanie pare, după cum sugerează el, faptul că ei sînt în mod constant încadrați mai degrabă în poziții marginale decît în curentul principal. Mulți din cei amintiți mai sus — Rayner Heppenstall, David Caute, Giles Gordon, ca și B. S. Johnson și Christine Brooke-Rose — atrag în foarte mică măsură atenția publicului britanic. Numai ocazional, precum în cazul lui Fowles sau Durrell, de exemplu, postmodernismul a generat respectul și popularitatea de care se bucură autori ca Thomas Pincheon, Italo Calvino și Gabriel Gárcia Márquez. Succesul unor asemenea autori a contribuit, probabil, la opinia că inspirația, în postmodernismul britanic, a trebuit deseori să vină de la modele străine, nu dintr-o tradiție națională a acestei forme literare, sau dintr-o dispoziție, cel puțin, către ea. Ștafeta inovației, în această viziune, nu ar fi căzut, dar uneori trebuie dusă de către altă echipă, pînă cînd echipa britanică să-și poată continua propriul și destul de ciudatul său curs de-a lungul traseelor istoriei literare. Cealaltă echipă în chestiune — cea principală, oricum — este cea a francezilor, ale căror noi filosofii și experiențe legate de acestea, în ficțiune, au sprijinit adesea inițiativele modernismului începînd de la al doilea război mondial. Exemplul lui Alain Robbe-Grillet, care recunoaște influența lui Joyce, ca și pe cea a lui Sartre sau Gide, a oferit, începînd de la sfîrșitul deceniului al șaselea, un nou stimulent experimentului, într-un moment cînd scriitorii britanici probabil că s-au simțit destul de departe de modernism. În *Privește înapoi cu mînie* (1956) al lui John Osborne, Jimmy Porter poate indica o trăsătură reală a scenei contemporane, cînd se plînge că ziarul de duminică conține „trei coloane întregi despre Romanul Britanic. Jumătate din el este în franceză". Din anii '50 există o a cincea coloană de scriitori britanici care demonstrează, și adesea recunosc, admirația lor pentru literatura franceză, Alain Robbe-Grillet și noul roman în particular. John Fowles, student la limba franceză, vorbește în *Iubita locotenentului francez* de „lecțiile de filosofie existențialistă" [35] și despre „epoca lui Alain Robbe-Grillet și a lui Roland Barthes... teoreticienii noului roman". Christine Brooke-Rose, profesoară bilingvă de engleză la Universitatea din Paris, a tradus cîteva din prozele lui Robbe-Grillet în engleză și a încercat în cîteva din primele sale romane — *Afară* (1964) și *Astfel* (1966), de exemplu — să transfere în literatura engleză cîteva din trăsăturile noului roman. Aceeași încercare are loc și în opera lui Rayner Heppenstall, cunoscut de Michel Butor și Nathalie Sarraute, care folosește, în *Ușa de legătură*, *choisism*-ul, frustrarea de ordinea și de așteptările convenționale ale intrigii, trăsături ce caracterizează, în general, noul roman. Mai mulți alți autori au fost atrași de el în deceniile 7 și 8; Douglas Oliver în *Clădirea inofensivă* (1973), de exemplu; Muriel Spark, în diferite etape ale prozei ei; și Giles Gordon care îl urmează, cu narațiunea la persoana a doua, pe Michel Butor cel din *Modificarea* (1957), făcînd din „tu" protagonistul cărții *Fată cu păr roșu* (1974). David Caute, de asemenea, relevă — de pildă în *Ocupația* — admirație față de literatura franceză, deși proza sa dezvăluie, în continuare, o influență din partea literaturii din Statele Unite. Aceasta apare și în operele altor autori: metaficțiunea situată în afara

[35] John Fowles, *The French Licutenant's Woman*, London, 1977 (prima ediție în 1969), p. 63.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spațiului a lui Thomas Hinde, în *Înalt* (1968); romanul în formă de drum al lui Andrew Sinclair, *Gog* (1967); chiar și în scrierile mai convenționale ale lui David Lodge și Malcom Bradbury.

Cel puțin pînă recent, Franța a rămas, oricum, principala influență externă asupra prozei postmoderniste din Marea Britanie. Chiar și limba franceză pare să exercite un fel de stăpînire a terminologiei experimentului. Deși nu este nici un motiv real de a vorbi de „the new novel", sintagma *nouveau roman* a fost mereu reținută, poate pentru un anumit *frisson* străin încîntător. În chip similar, engleza nu a căutat niciodată să găsească un termen echivalent pentru *avant-garde*. În această adopțiune de termeni francezi, poate fi o prezumție ascunsă că literatura postmodernistă, ca bucătăria — sau mai degrabă *cuisine* — este ceva care mai bine ar fi lăsat francezilor. Poate fi chiar și o calitate emblematică în imaginea pe care o înregistrează Fowles ca inspirație pentru *Iubita locotenentului francez*, a lui Sarah Woodruff ținîndu-se în echilibru pe o margine extremă, sudică, a Angliei, scrutînd depărtarea peste Canal, spre un iubit imaginar. Dorințele ei pot fi văzute ca simbolice pentru sentimentele mai generale existente printre scriitorii postmoderniști britanici, care caută inspirația și afecțiunea, găsite doar rareori între propriile lor țărmuri.

Această tendință de a privi peste hotare după inspirație nu este nouă, desigur. Ea nu este o trăsătură a postmodernismului cît a modernismului care l-a precedat, foarte adesea opera unor exilați sau strămutați. Centrată în jurul operei unui irlandez care a trăit în Trieste, Zürich și Paris, proza modernistă — deși un puternic fenomen anglofon — a avut relativ puțini practicieni de naționalitate și reședința britanică, în afara de Virginia Woolf. Într-un fel, această lipsă a implicării britanice contribuie la ideea că, chiar de dinainte de cotiturile și căderile din deceniile 4 și 6, Marea Britanie a avut *întotdeauna* o tradiție experimentala slabă, necesitînd în repetate rînduri să împrumute de la francezi, irlandezi, americani sau, oricum, să compenseze falimentul energiilor din interior. Această opinie, în orice caz, poate privi numai ca slăbiciune ceea ce într-un mod mai interesant poate fi considerat ca un impuls, sau chiar ca o condiție necesară literaturii moderniste și postmoderniste, în general. Ca multe alte aspecte ale gîndirii și culturii secolului al XX-lea, modernismul și postmodernismul negociază cu ideea că „putem cunoaște realul", cum afirmă Linda Hutcheon, „numai prin semne", și, pe baza relațiilor arbitrare între semnificant și semnificat, limbajul și sensul se pot îndepărta de la realitatea pe care încearcă să o reprezinte [36]. După modelul lui Brian McHale, din arbitraritatea semnului rezultă neliniștea epistemologică a modernismului, care caută noi forme pentru a-și asuma o realitate exterioară problematică, fugitivă, și totuși accesibilă. Centrat ontologic, postmodernismul abandonează în mare măsură această căutare, iluminînd inadecvările sistemului de reprezentare care își asumă posibilitatea unui contact valid cu o realitate ulterioară. În *ambele* cazuri, modernism sau postmodernism, corzile fundamentale, cea epistemologică sau cea ontologice, pot fi focalizate prin experiența unei limbi sau culturi străine. Imersiunea în mediul unei limbi străine, confruntarea cu un sistem de cuvinte străin, și totuși aparent consistent, eficient, confirmă sentimentul arbitra-

[36] Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 230.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rităţii în relaţia semnificant-semnificat, încurajînd natura limbajului şi ideea de a se instala ele însele, autoreflexiv, ca subiecţi ai căutării din interiorul ficţiunii. Mai direct spus, conştiinţa literaturii unei alte naţiuni ajută la crearea unui sentiment al caracterului particular şi al limitelor literaturii proprii, încurajînd căutarea alternativelor şi a posibilităţilor de inovaţie şi schimbare. Dacă autorii de romane experimentale privesc, metaforic, peste Canal, aceasta nu este pentru că speră ca o marfă valoroasă — stiluri noi din Franţa — să fie adusă prin contrabandă printre obiceiurile literare engleze. Este pentru că viziunea produsă prin contactul cu alte naţiuni şi limbi poate fi o încurajare crucială pentru tipul de literatură pe care îl produc.

O ciudăţenie a contextului britanic — şi o posibilă trăsătură pozitivă pentru viitorul său — este că acel fel de încurajare poate fi găsită fără a privi neapărat peste Canal, deşi, în general, privind dincolo de Anglia. O privire peste Marea Irlandei îl găseşte pe Stephen Dedalus definind un tip particular de calitate străină, în *Portretul artistului în tinereţe*, cînd întîlneşte un preot şi reflectează că : „Limbajul său, atît de familiar şi atît de străin, va fi întotdeauna pentru mine o vorbire dobîndită. Sufletul meu freamătă în umbra acestui limbaj" [37]. Rezultatul acestui „freamăt" împotriva limbii engleze şi a formelor ei acceptate — o experienţă continuă a lui Joyce în timpul şederii sale la Trieste, Zürich şi Paris — apare în şirul de parodii din *Ulise*, şi în lingvistica revoluţionară din *Finnegans Wake*. Inventivitatea extraordinară a literaturii irlandeze poate fi datorată, în parte, unui permanent sentiment al existenţei ei în umbra limbii şi culturii engleze, pe care autorii pot dori mai degrabă să le adapteze decît să le accepte. Scriitori din interiorul Marii Britanii pot avea sentimente asemănătoare. În special deoarece sud-estul opulent, dominat de conservatorism, încă deţine controlul asupra limbajului şi ideologiei celor mai multe media, un sentiment al separării şi al nevoii de separare poate apărea oriunde. Aceasta este verosimil în special în Scoţia, unde întotdeauna au existat puternice sentimente de autonomie culturală, politică şi lingvistică. Alisdair Gray, în *Lanark*, evidenţiază evoluţia formelor care pot rezulta de aici. În jurul unui centru de realism tradiţional urban, Gray proiectează o serie de elemente fantastice şi de fracturi ale convenţiei, ca mijloace de confruntare cu pierderea cronică a Glasgow-ului, economică şi imaginativă. Sclipitoarea naraţiune la persoana a doua a lui Ron Butlin, *Sunetul vocii mele* (1987), sugerează faptul că literatura scoţiană poate continua să-şi dezvolte idiomul postmodernist. *Ţara de apă* (1983) al lui Graham Swift demonstrează oportunitatea acestui idiom chiar şi în sud-estul Angliei, arătînd că există un fundal destul de îndepărtat al „contestării centralizării culturii, prin valorificarea localului şi perifericuluî", pe care Linda Hutcheon o considera un constituent important al postmodernismului (Hutcheon, 1988).

Un alt tip de experienţă exterioară sau periferică poate fi aflat la scriitorii britanici în chiar interiorul Londrei. Virginia Woolf, în al ei cerc Bloomsbury, nu putea fi mai apropiată de inima metropolitană a Angliei ; totuşi şi ea şi-a găsit o izolare în interiorul ei, definindu-se, în mod deliberat, ca „înstrăinată". În *O cameră a cuiva* (1929), ea remarca : „Dacă

[37] James Joyce, *op. cit.*, p. 189.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cineva ar fi femeie, ar fi adesea surprinsă de o bruscă divizare a conștiinței, să zicem în timp ce se plimbă pe Whitehall, cînd din a fi moștenitoarea firească a acelei civilizații ajunge, dimpotrivă, în afara ei, înstrăinată și potrivnică" [38].

„Divizarea conștiinței" și atitudinile de înstrăinare sau cele critice care rezultă determină îndepărtările de convenție ce sînt în mod deosebit prezente în literatura femeilor, în mai multe momente ale secolului al XX-lea, și continuă să fie o arie puternică a evoluției postmoderniste. *Carnețelul de aur* oferă un fel de paradigmă sau anatomie a înclinării spre inovație produse de particularitatea și ciudățenia experienței feminine. Alternative pentru discursul masculin, forme particulare de expresie sînt căutate peste tot, alternative pentru consecințele formale ale „divizării conștiinței", adoptate și discutate în repetate rînduri. Multe scriitoare extind tipul de auto-investigare metaficțională pe care romanul amintit îl susține atît de amplu : romanele Evei Figes, de exemplu, provoacă deseori punerea autoreferențială sub semnul întrebării a propriei lor validități reprezentaționale, iar Muriel Spark își șicanează mai multe din eroinele sale cu conștiința tulburătoare a procesului propriei lor creații. Trecerea mai tîrzie a lui Doris Lessing la „science fiction" indică o altă alternativă completă a convențiilor realiste, fantasticul oferind o strategie de eliberare totală de obligația de a exprima o lume masculin dominată. Fantasticul a continuat să intereseze, în acest fel, pe mai multe alte scriitoare contemporane, ca Emma Tennant și Angela Carter.

Fantasticul este, de asemenea, o componentă importantă a operelor altor scriitori, care au folosit ocazional idiomul postmodernist : Brian Aldiss in joyceanul *Desculț în cap* (1969) sau în *Raport despre probabilitate* (1968), scris în gen *nouveau roman*, J G. Ballard în *Compania de vis nelimitată* (1979), Christopher Priest în *Afirmația* (1981) și chiar D. M. Thomas în *Hotelul alb* (1981). Fantasticul figurează, de asemenea, în centrul operei lui Salman Rushdie, interfuziunea sa cu un material mai prozaic demonstrînd încorporarea în roman a realismului magic exuberant, dezvoltat de sud-americani ca Gabriel Garcia Márquez. Originea și cariera lui Rushdie indică, de asemenea, o altă arie de elemente exterioare și de promisiuni pentru proza postmodernistă din Marea Britanie. Din abundență, ca moștenire a unui imperiu, engleza s-a extins pe arii foarte întinse în întreaga lume. Pentru mulți dintre cei care o vorbesc curent — unii, ca Rushdie, imigranți în Marea Britanie — rămîne o limbă atît străină cît și familiară, iar cultura și convențiile care o susțin sînt susceptibile de provocare și reformulare. Din punct de vedere cultural și lingvistic, Marea Britanie oferă un punct de plecare al unor posibilități tot mai pluraliste, un teren promițător pentru un postmodernism care se poate dezvolta mai puternic decît a făcut-o pînă acum. Complexitatea culturală crescîndă sugerează că imaginea lui Lodge a răscrucilor de drumuri poate fi adusă în prezent — adăugîndu-i-se, în mod corespunzător, un vag parfum străin — prin posibilitatea ca Marea Britanie post-industrială să devină tot mai mult un fel de joncțiune *spaghetti*, stiluri și registre eterogene întîlnindu-se, împletindu-se, concurînd sau contopindu-se.

[38] Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, St. Albans, 1977 (prima ediție în 1929), p. 93.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Virtualitatea unei asemenea situații este exprimată într-un mod diferit de Brian McHale, printr-o referință la opera lui Mihail Bahtin. Bahtin stabilește originea naturii polifonice a romanului — „sistemul de limbajuri" care își fac concurență în interiorul lui —, în practicarea carnavalului popular. McHale vede forma parodică, spărgătoare de convenții a postmodernismului ca o moștenire particulară a unei astfel de practici, ca o „literatură carnavalizată" [39]. Nu toți criticii împărtășesc această încredere în capacitățile carnavalești și energiile subversive ale postmodernismului. A. Walton Litz, spre exemplu, leagă termenul de postmodernism de semantemul pe care îl conține într-un fel ciudat de pesimist, sugerînd că, „la fel cu post-mortem sau post-coital", acesta „implică ideea că « distracția s-a terminat »" [40]. În Marea Britanie, însă nu poate fi așa. Temporar, scleroze parțiale din deceniul al șaselea au încurajat prognoze sumbre, dar romanul britanic nu este nici mort, nici nedispus la inovație, cum au presupus uneori criticii săi. Îmbinînd familiarul cu elementul exterior, conexiuni noi și potențial productive pot avea loc în diverse arii. O mare parte din hazul postmodernismului poate încă să urmeze. O nouă rasă de romancieri poate să rezulte, făcînd posibilă combaterea, cu mai multă încredere ca pînă acum, a temerii lui B. S. Johnson că romanul britanic nu și-a dus la îndeplinire niciodată uriașul potențial creat de irupția modernismului în literatura secolului al XX-lea.

(Traducere de
ELENA BORTĂ)

[39] Brian McHale, *op. cit.*, p. 172.

[40] Litz A. Walton, *Modernist Making and Self-Making*, în „Times Literary Supplement", 18 octombrie 1986, p. 1142.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CÎMPUL DE TENSIUNE A DOUĂ MODELE DE RECEPTARE *

Eva Behring

În momentul post '89 în toate țările din Est s-a intrat în faza bilanțurilor și a reconsiderării trecutului. Discuția a început să capete caracterul unei bătălii. La fel se petrec lucrurile și în Germania, unde totul pare să se desfășoare ca în povestea celor doi frați care au pornit de la aceeași casă părintească și au luat-o pe căi diferite. Deși povestea s-a terminat cu bine, căci cei doi frați s-au regăsit, o harță înverșunată despre măsura culpabilității celui eșuat, rămas sărac și fără succese, care pornise deci pe drum greșit, îi desparte încă spiritualicește și sufletește. Implicația fără voie și vinovăția — aceasta este întrebarea cheie la unii scriitori est-germani ca Stefan Heym, Stefan Hermlin, Christa Wolff. Nu este numai întrebarea scriitorilor, ci și a filozofilor, a istoricilor, a sociologilor, a psihologilor și chiar a lingviștilor. În felul ei, chestiunea pe care o abordăm acum — adică receptarea literaturii române în Germania, reflectă și ea această problemă.

În ce condiții, prin ce impulsuri s-a receptat literatura română în cele două state germane timp de 45 de ani? Ce rezultate există astăzi, în ce sens ar putea fi ele evaluate?

Pornim de la un rezumat care s-a publicat anul trecut în cadrul unei analize generale a romanisticii din fosta RDG: „Un caz aparte îl constituie situația privilegiată a românisticii ca filologie a unui «popor frate». Această disciplină, în vechile landuri ale RFG era situată la marginea romanisticii, dar avea în fosta RDG numeroși reprezentanți, chiar dacă numărul lor absolut nu depășea degetele celor două mîini. Trebuie remarcat faptul curios că în 1978 s-a inaugurat (la Universitatea din Leipzig) un post de profesor universitar pentru limba română, fără să existe pînă astăzi un echivalent pentru limba franceză... 14 teze de doctorat, 4 lucrări de calificare superioară *(Habilitation)*, multe conferințe și mai ales o remarcabilă activitate editorială dau dovadă despre modul în care prospera o disciplină atunci cînd sursele ei erau accesibile și cînd era promovată de stat" [1].

Faptele confirmă această apreciere a celor doi autori romaniști est-germani, dintre care unul — Klaus Bochmann — s-a ocupat de-a lungul anilor și de limba și literatura română.

* Receptarea literaturii române în cele două Germanii în perioada 1945—1989.

[1] Klaus Bochmann/Jürgen Erfurt, *Vorwort zu Romanistik zwischen Engagement und Verweigerung* in „Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie", 25 September 1991.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 319—326, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aş dori să mă opresc mai întîi asupra activităţii editoriale de care ei au pomenit, adică asupra beletristicii. Înainte de război ea era cunoscută în Germania numai prin cîteva „vîrfuri", considerate ca aparţinînd unei culturi exotice. În est această imagine s-a schimbat fundamental datorită eforturilor unor edituri ca Reclam, Volk und Welt, Aufbau, Der Morgen, Rütten und Loening, Verlag der Nation, Volk und Wissen, Insel Verlag, Neues Leben, Mitteldeutscher Verlag, Union Verlag, Dietz Verlag, Henschel Verlag şi Kinderbuchverlag. Imaginea literaturii române a început să prindă contur încă din anii '50 şi '60 printr-o serie de antologii ca *Der goldene Vogel. Rumänische Volksmärchen*, *Die Armen halten Gericht. Rumänische Erzählungen aus hundert Jahren*, *Sommersonnenwende. Rumänische Erzählungen*, *Die Glücksmühle. Klassische rumänische Erzählungen*, *Der Tod der Möwe. Rumänische Erzählungen des kritischen Realismus* sau *Erkundungen. 24 rumänische Erzähler* [2].

În această perioadă s-au publicat — uneori în colaborare cu editurile româneşti Meridiane şi Kriterion — texte din opera lui Vasile Alecsandri [3], Ion Luca Caragiale (8 ediţii selective din piesele, schiţele şi nuvelele lui au apărut între 1954 şi 1970 — un adevărat record [4], Ion Creangă [5], Mihai Eminescu [6], Nicolae Filimon [7], Ioan Slavici [8], Liviu Rebreanu [9], Panait Istrati [10] şi Hortensia Papadat-Bengescu [11].

Selecţia aceasta presupune prin ea însăşi existenţa unui anumit tipar. Conform unor concepte devenite doctrine, precum cel al lui Georg Lukács despre superioritatea canonului clasic sau teza despre realismul critic ca şi cea populistă despre caracterul „sănătos" al literaturii populare, se dădea prioritate marilor clasici, discursurilor preponderent epice şi de critică socială; nu mai vorbesc de aşa-numitul „realism socialist" şi de exponenţii lui. Dintre scriitorii români contemporani au fost publicaţi cu prioritate Mihail Sadoveanu [12], Cezar Petrescu [13], George Călinescu [14],

[2] Antologiile au apărut la Mitteldeutscher Verlag, 1948; Aufbau Verlag, 1958; Buchverlag der Morgen, 1959 şi 1963; Volk und Welt, 1969.

[3] *Die Geschichte eines Dukaten*, Rütten und Loening, 1952.

[4] Un volum *Dramen* şi *Zu vermieten und andere Skizzen* au apărut la Aufbau Verlag şi Reclam în 1954, 1956 şi 1958, *Eine stürmische Nacht* în 1956 la Insel Verlag, *Ein Glückspilz*, *Novellen und* şi *Skizzen* în 1960 la Aufbau Verlag, *Herr Leonida und die Reaktion* ca şi *Eine stürmische Nacht* în 1962 şi 1963 la Henschel Verlag, *Thema mit Variationen. Prosaskizzen* în 1970 la Insel Verlag.

[5] Aufbau Verlag a publicat în 1954, 1956 şi 1958 titlurile *Prinz Stutensohn. Märchen und Geschichten*, *Märchen Der Lausejunge aus Humuleşti. Kindheitserinnerungen;* în 1965 a urmat la Reclam *Das Märchen vom weissen Mohren und andere Märchen.*

[6] *Der Abendstern*, Aufbau Verlag, 1964.

[7] *Parvenus des Schreibergilde oder Die Katze läßt das Mausen nicht*, Aufbau Verlag, 1958.

[8] *Die Glücksmühle*, Reclam, 1959 şi *Mara*, Aufbau Verlag, 1960.

[9] Între 1962 şi 1969 editura Reclam împreună cu Kriterion au publicat *Der Aufstand*, 1962, *Der Wald der Gehenkten*, 1966 şi *Mitgift*, 1969. Reclam a scos în 1963 un volum de nuvele sub titlul *Die Waage der Gerechtigkeit.*

[10] *Kyra Kyralina. Onkel Anghel. Kodin. Drei Romane*, Rütten und Loening, 1966; *Die Disteln des Baragan*, Reclam, 1968.

[11] *Das Bachkonzert*, Verlag Volk und Welt, 1968.

[12] Între 1953 şi 1972 au apărut 13 titluri.

[13] *Umdüsterung*, Buchverlag der Morgen, 1963.

[14] În 1961, 1965 şi 1969 Buchverlag der Morgen a publicat romanele *Rätselum Otilie*, *Schicksal einer Lebedame* şi *Rendez-vous und Audienzen.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ion Marin Sadoveanu [15] și în mod masiv, cu 6 romane între 1951 și 1971, Zaharia Stancu [16].

În aceeași perioadă și în Germania de vest a apărut o parte dintre romanele lui Mihail Sadoveanu [17], Liviu Rebreanu [18], Panait Istrati [19], Cezar Petrescu [20] și cîteva antologii. Inimaginabilă ar fi fost în est publicarea unei antologii cum a fost cea din 1960 cu titlul *Panorama moderner Lyrik*, unde poezia românească figura cu autori ca Tudor Arghezi, George Bacovia, Lucian Blaga și Ion Pillat, consideraţi pe atunci la noi fie niște moderniști „decadenţi", fie reprezentanţi suspecţi ai unui tradiţionalism „retrograd".

În timp ce în vest un prim volum din proza lui Arghezi vedea lumina zilei la Suhrkamp în 1965 [21], în est — cu excepţia poemului *1907 — Peisaje* — cu greu s-a scos în 1968 la editura Volk und Welt în prestigioasa serie „Weiße Reihe" o plachetă de versuri [22].

Și cuprinsul antologiei vest-germane *Die schwarze Truhe und andere rumänische Erzählungen* din 1970 [23] se deosebea (prin prezenţa unor autori ca Urmuz, Vasile Voiculescu, Gib Mihăescu și Mircea Eliade) de tot ce se publicase pînă atunci în RDG.

Aici, anii şaptezeci au adus o schimbare substanţială în practica culturală. Motivele pentru o deschidere, o liberalizare erau desigur multiple. După opinia mea, cel hotărîtor era strădania întărită a autorităţilor de a produce o conștiinţă naţională „RDG-istă" cu o cultură și artă adecvate. Acestea însă nu puteau cuprinde numai segmente din patrimoniu, nu aveau voie să se limiteze la anumite fenomene și curente.

Spre satisfacţia lectorilor din edituri, a cercetătorilor și a profesorilor de literatură română, se putea prezenta în 1972 un nou Eminescu, care în ediţia lui Roland Erb purta și alte trăsături decît cele de romantic revoluţionar [24]. Fără intervenţia vreunei cenzuri de-a lungul anilor '70 și '80 au apărut unele antologii, printre care una cu povestiri ştiinţifico-fantastice, una cu poeziile unor tineri „avangardiști" ai anilor '60-'70 ca Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ioan Alexandru (un poet care pe atunci își declara fățiș afinităţile cu filozoful Karl Jaspers) și Ana Blandiana [25]. Apăreau de asemenea fără urmă de „dădăcire" o antologie de poezie româ-

[15] *Jahre der Entscheidung*, Buchverlag der Morgen, 1961; *Jahrhundertwende in Bukarest*, Buchverlag der Morgen, 1964.

[16] Aufbau Verlag, Der Morgen și Volk und Welt au publicat între 1951 și 1971 șase romane ale lui Stancu.

[17] În 1958 și 1961 a apărut la editurile Langen-Müller și la Wilhelm Goldmann Verlag la München *Nechifor Lipans Weib*.

[18] *Adam und Eva* Kindler und Schiermeyer Verlag, Bad Wörrishofer, 1952.

[19] *Kyra Kyralina*, Rütten und Loening, Frankfurt am Main, 1950, *Freundschaft oder ein Tabakladen*, Sauerländer, Frankfurt am Main, 1957, *Kyra Kyralina, Onkel Anghel, Die Haiduken*. Drei Romane, Kiepenheuer und Witsch, Köln-Marienburg, 1964.

[20] *Sonntag in Bukarest*, Westermann, Braunschweig, 1953.

[21] Tudor Arghezi, *Kleine Prosa*.

[22] Tudor Arghezi, *Ketzerbeichte*.

[23] Horst Erdmann Verlag, Tübingen und Basel.

[24] Mihai Eminescu, *Engel und Dämon*, Gedichte, Reclam Verlag; zece ani mai tîrziu același editor a completat imaginea marelui poet cu volumul *Mihai Eminescu, Hunaerte von Masken*.

[25] Este vorba de *Planet im Raum. Wissenschaftlichphantastische Erzählungen*, Verlag Neues Leben, 1972 și de Marin Sorescu, Nichita Stăneccu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, *Gedichte*, Volk und Welt, 1985.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nească în 1980 şi două de proză în 1985 [26]. În cadrul unei serii despre scriitori şi curente din avangarda europeană puteau apărea în 1988 la Reclam şi *Texte der rumänischen Avantgarde*, o antologie a fenomenului avangardist în România.

Renunţînd la enumerarea exhaustivă a autorilor publicaţi în ultimele două decenii, mă limitez să indic pe cîţiva care însemnau pe atunci pentru publicul din RDG o oarecare sfidare, ca : Alexandru Ivasiuc, Petru Popescu, Eugen Uricaru (care impunea de ex. cu romanul *Rug şi flacără* o altă structură de roman istoric decît cea cu care erau obişnuiţi cititorii de limbă germană ai lui Mihail Sadoveanu).

Şi chiar un volum de proză antitotalitară al Anei Blandiana vedea lumina zilei la editura Volk und Welt în anii '80, în plină atmosferă proceauşistă [27]. Era însă doar o excepţie.

În schimb, tocmai literatura de disidenţă şi de exil se bucura din partea editurilor în RFG de o atenţie sporită. Şi asta, cred eu, din două motive : literatura de opoziţie trezind prin caracterul ei un interes deosebit avea desigur şi o piaţă oarecare ; în afara acestui fapt a existat însă şi un fel de responsabilitate etică editorială faţă de ceea ce se întîmpla pe atunci în România.

Vedeta programelor editoriale era Mircea Eliade, publicat chiar începînd din 1953 cu al său *Mythe de l'éternel retour* [28]. Între 1969 şi 1990 au apărut nu mai puţin de 9 titluri, cele mai multe din beletristica lui [29]. Romanele zguduitoare ale lui Paul Goma *Ostinato* şi *Die rote Messe*, la apariţia lor în 1971 şi 1984, au reprezentat chiar o „provocare".

Şi proza extraordinară a lui Anatol E. Baconsky, care în RDG nu putea apărea, a fost remarcată ca „o voce din est (Ostblock), condamnată la tăcere". Romanul *Die schwarze Kirche* [30] a fost semnalat ca „o bucată de literatură onirică apăsătoare şi de mare virtuozitate". Editura Steidl din Göttingen îşi asuma publicarea cărţilor lui Norman Manea, scriitor exilat în 1986 în Statele Unite. Din 1987 pînă în 1990 patru din cărţile lui au apărut în limba germană [31]. Menţionez apoi încă o dată cartea Anei Blandiana, ca şi o selecţie din poezia lui Mircea Dinescu apărută în 1989 la Suhrkampverlag [32].

Trecînd de la beletristică la românistică atît în învăţămînt cît şi în cercetare, fabula celor doi fraţi se continuă.

Inaugurată în Germania (la Leipzig şi Berlin) prin Gustav Weigand, Hariton Tiktin şi Emil Gamillscheg cu atributele unei discipline unitare (cuprinzînd limba şi literatura), diferenţierea ei în anii cincizeci va fi —

[26] *Lyrik aus Rumänien*, Reclam Verlag, 1980; *Die tanzende Katze. Rumänische Erzähler des 20. Jahrhunderts*, Reclam Verlag, 1985; *Erkundungen II. 33 rumänische Erzähler*, Volk und Welt, 1985.

[27] Este vorba de volumul *Kopie eines Alptraums*, carte apărută în 1990 şi la Göttingen.

[28] *Kosmos und Geschichte: Der Mythos der ewigen Wiederkehr*, Insel Verlag, Frankfurt am Main.

[29] *Bei den Zigeunerinnen*. Phantastische Geschichten, Suhrkamp 1980; *Der Hundertjährige*, 1979; *Auf der Mantuleasa-Straße*. Erzählungen, 1972; *Das Mädchen Maitreyi*, 1975; *Die Pellerine*, 1976; *Die drei Grazien*, 1978; *Hochzeit im Himmel*, Herder Verlag, 1989; *Der Versucher und die Schlange;* 1990.

[30] Ullsteinverlag, 1975.

[31] *Roboterbiographie*, 1987; *Fenster im Arbeiterklasse*, 1989; *Der Trenchcoat*, 1990; *Training fürs Paradies*, 1990.

[32] *Exil im Pfefferkorn*, Suhrkamp Verlag, 1989.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ca în toate filologiile romanice — definitivă. Efortul unui grup de cercetători est-germani la secţia de românistică a fostului „Institut für romanische Sprachen und Kultur" să reunească în anii '60 cercetarea lingvistică cu cea literară n-a schimbat nimic din această situaţie [33].

Şi codul de selecţie funcţiona în acelaşi fel. Din literatura română se predau şi se cercetau: epoca luminilor, paşoptiştii, clasicii, tradiţia literaturii rurale, poezia şi proza contemporană „realistă" şi critica marxistă reprezentată în România de Dobrogeanu-Gherea.

În anii '70 orientarea mergea din ce în ce mai mult spre un comparatism care căuta să stabilească trăsături comune ale acestor fenomene în contextul european, respectiv în lumea socialistă, cînd era vorba de prezent. Culegeri care cuprindeau în acest sens şi studii de literatură română erau volume groase ca: *Welt im sozialistischen Gedicht*, *Literaturen europäischer sozialistischer Länder*, *Literatur im Epochenumbruch* (cu contribuţii despre epoca luminilor în Anglia, Franţa, Germania, Rusia, Polonia, şi România) şi *Positionsbestimmungen zur Geschichte marxistischer Theorie von Literatur und Kultur* [34].

În toate aceste lucrări cu domenii atît de restrînse se manifesta însă un impuls puternic pentru teorie. Acest impuls, ca aproape peste tot în Est, se îndrepta spre aplicarea unei viziuni şi a unei metode social-istorice în sensul marxist, care se impuseseră la noi după război nu numai la ordinul „papilor" culturii şi ştiinţei, ci şi prin romaniştii Victor Klemperer şi Werner Krauss. Lucrările lor despre *Grundprobleme der Literaturwissenschaft*, *Zür Geschichte der Literaturgeschichte*, *Idealistiche und materialistische Literaturbetrachtung*, despre interpretarea operei literare şi problemele traducerii literare, despre genurile literare şi despre o mulţime de curente, fenomene şi autori în literatura franceză şi spaniolă din secolul al 18-lea pînă la „nouveau roman" erau cunoscute şi publicate în est şi în vest [35]. Astăzi se discută în ce măsură această sociologizare în teorie şi metodologie trebuie considerată o simplă politizare — şi prin aceasta o instrumentalizare — a disciplinei noastre sau trebuie apreciată ca o deschidere utilă spre fenomenul social, istoric şi funcţional-comunicativ.

În orice caz, unii elevi ai lui Krauss (din care făceau parte Manfred Naumann, Werner Bahner, Winfried Schröder, Martin Fontius, Karlheinz Barck — toţi romaniştii) au reuşit pînă în anii '80 să aibă contribuţii substanţiale la teoria receptării, la problema lecturii, constituind un fel de antipod faţă de „Şcoala de la Konstanz" a lui Robert Jauss [36].

Deci istorizarea şi sociologizarea în cercetarea literară — de altminteri teoretizate şi practicate şi în Occident — constituiau prin calitatea lor o îmbogăţire a românisticii în RDG. Păcatul consta în pretenţia teleologică

[33] Institutul făcea parte din Academia de Ştiinţe. Directorul era Werner Krauss şi apoi Werner Bahner, care conducea şi secţia de românistică.

[34] Volumele au fost publicate în 1974, 1975 şi ultimele două în 1977.

[35] Dau trei exemple din opera lui Werner Krauss: În 1968 s-a publicat la editura vest-germană Rowohlt *Grundprobleme der Literaturwissenschaft*, la Reclam (Est) *Aufsätze zur Literaturgeschichte* şi la Aufbau Verlag (Est) *Essays zur französischen Literatur*.

[36] Menţionez cîteva lucrări relevante în acest context: Manfred Naumann ş.a., *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, 1973; Manfred Naumann *Blickpunkt Leser. Literaturtheoretische Aufsätze*, 1984; Karlheinz Barck, Martin Fontius ş.a. *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*, 1990.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și exclusivistă a anumitor cercuri de teoreticieni care ducea la respingerea pătimașă a oricărei alte direcții. Așa s-a întîmplat cu existențialismul și principiile lui metodologice, cu fenomenologia, cu structuralismul, cu greu admis ca un fel de metodă „suplimentară", cu psihanaliza renăscută la sfîrșitul anilor '60 și cu semiotica, cunoscută, dar rar aplicată [37].

În privința literaturii române s-a întîmplat chiar un lucru straniu și penibil : o editură din Berlinul de est n-a acceptat varietatea metodelor folosite de autorii români la un volum despre literatura română de după 1944. Țin minte că s-a dat o mică bătălie pentru menținerea unor poziții bazate pe etnopsihologie sau hermeneutică [38].

În general lucrările despre literatura română s-au înscris în tradiția teoretică și metodologică schițată mai sus. Cele mai multe tindeau să cuprindă un vast cîmp social și sociologic al fenomenului literar, accentuînd relația producție-distribuție-receptare, dar respectînd în același timp autonomia procesului literar și a fenomenului estetic. Este și cazul unor teze de doctorat despre Nicolae Bălcescu, Mihai Eminescu, despre proza picarescă în secolul 20 [39] sau al unor articole de sinteză despre literatura română de după 1945 și despre orientarea ei în anii '70 [40].

Abia spre mijlocul anilor '80 au început să se scrie lucrări care — pornind tot de la o viziune comunicativ-funcțională — implicau și alte principii, cum ar fi cel intertextualist [41].

Altfel se prezenta situația în vestul Germaniei. Și aici exista o reacție față de conceptul „Geistesgeschichte", discreditat după părerea multora printr-o implicare prea puternică în viața politică antebelică. Structuralismul, New Criticism, la Nouvelle Critique, concepte și metode care puneau *o p e r a* în centrul atenției, pentru un timp au fost preferate, chiar *en vogue*.

Principiul pluralist, o poziție deschisă *eo ipso* făceau însă imposibilă dogmatizarea.

În domeniul literaturii române modul predării ei la un număr de catedre universitare ca și abordarea ei într-o serie de lucrări individuale și culegeri dau dovadă de o varietate metodologică, de la sociologie și hermeneutică la psihanaliză, etnopsihanaliză sau imagologie, combinîndu-le firesc cu metode de factură structuralistă.

Dau cîteva exemple : *Materialien zum internationalen Kulturaustausch. Wechselwirkungen in der deutschen und rumänischen Geisteswelt am Beispiel Mihai Eminescus. Aus Anlaß des 125. Geburtstags des Dich-*

[37] Cartea filozofului Georg Klaus *Die Macht des Wortes. Ein erkenntnistheoretischer Traktat*, 1968 este un bun exemplu pentru receptarea ei.

[38] Este vorba de lucrarea *Literatur Rumäniens. 1944—1980. Einzeldarstellungen*, Volk und Wissen, 1983.

[39] Ele au fost semnate de Klaus Bochmann (1967), Eva Behring (1971) și Anke Pfeifer (1986).

[40] *Vierzig Jahre Literatur im sozialistischen Rumänien. Entstehungsbedingungen, Spezifik Tendenzen* in „Beiträge zur romanischen Philologie", XXIII, 1984, Heft 1 und *Rumänische Literatur heute. Trends in den siebziger Jahren* in „Weimarer Beiträge", Heft 6, 1986 de Eva Behring.

[41] *Zur Funktion der Formen verfremdeter Darstellung im rumänischen Roman der 70er Jahre* și *Zwischen Depression und kommunikativer Utopie — Autoreflexion und Gesellschaftlichkeit in der Prosa der 80er in Rumänien* reprezintă teza de doctorat și cea de abilitare a lui Michèle Mattsuch (Humboldt Universität, Berlin-Est) din anul 1985 și 1990.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ters [42]. *Rumänistik in der Diskussion* și *Rumänisch-deutsche Interferenzen*, două volume apărute în 1986 la Heidelberg și Tübingen, cuprinzînd și contribuția unor autori români [43].

Remarcabilă pentru analiza în perspectivă imagologică este *Das Rumänenbild im deutschen Sprachraum. 1775—1918* de Klaus Heitmann, apărută în 1985.

Literatura română e prezentă și în contextul altor culturi, ca în studiile lui Felix Karlinger despre „Romanische Märchen", din care un paragraf despre basmul românesc a devenit, în colaborare cu Ovidiu Bîrlea cu cîțiva ani mai tîrziu, o carte separată cu titlul *Rumänische Volksmärchen* [44]. Un caracter comparatist are și teza de doctorat a lui Wolfgang Geiger despre *Kulturdialog und Ästhetik*, cu unele capitole consacrate lui Mircea Eliade, Roger Garaudy și Victor Segalen, apărută în 1986 la Frankfurt pe Main. În fine, în acest gen de lucrare se înscrie și titlul *Die Moderne in den Literaturen Südosteuropas*, editată de curînd de Reinhard Lauer [45].

Multe texte ale românîștilor vest-germani continuă cele mai bune tradiții pozitiviste. În acest sens amintesc un dicționar de referință ca *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, apărut în patru volume între 1974 și 1981, volumul *Rumänien* în seria „Handbücher Südosteuropas" și *Kindlers Literaturlexikon*, o operă fundamentală a literaturii universale, ajunsă la al 16-lea volum și care va cuprinde peste cîțiva ani 20 de tomuri. Aici — la inițiativa editurii Kindler de la München — începînd cu anii '80 au colaborat specialiști din vestul și estul Germaniei.

Dacă adăugăm la acestea manualele și dicționarele editate în fosta RDG ca *Lexikon fremdsprachiger Schriftsteller* (3 vol., 1977—1980), *Kleines Wörterbuch der Weltliteratur* (1983), *Taschenlexikon Rumänien* (1985), *BI-Schriftstellerlexikon* (1988) sau *BI-Lexikon Literaturen Ost-und Südosteuropas* (1990), se poate constata că Germania, în raport cu alte țări, a reprezentat un loc privilegiat pentru receptarea literaturii române. Rămîne întrebarea : care va fi soarta ei de acum înainte ? Există semne bune ca — pe lîngă centrele din Germania de vest — ea să reziste în cadrul romanisticii și a balcanisticii. Deocamdată universitățile din Leipzig și Berlin nu renunță la ea.

Este probabil ca literatura română să facă parte și din programul secției de romanistică inaugurată acum cîteva săptămîni la Potsdam și în cel al Universității din Frankfurt pe Oder, consacrată studiului țărilor est-europene.

La inițiativa unor colegi vest-germani și a faimoasei „Max-Planck-Gesellschaft", la 1 ianuarie 1992 s-a fondat un „Zentrum für Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas", care cuprinde și românistica.

Mult mai dificilă este condiția cărților românești. Nu este deloc sigur că editurile din est — și printre ele și acelea care au susținut în mod deosebit publicarea literaturii române — vor supraviețui. Este mai mult

[42] Volumul omagial este rezultatul unei conferințe, apărut în 1975 la Stuttgart.

[43] Al doilea volum este editat de Klaus Heitmann în urma unui colocviu din 1983 la București despre *Literatur-und Geistesbeziehungen zwischen Rumänien und dem deutschen Sprachraum.*

[44] Primul titlu a apărut în 1962 la Tübingen, al doilea în 1969 la Düsseldorf și Köln.

[45] Volumul apărut în 1991 cuprinde contribuțiile unui colocviu din 1988 la Tutzing.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

decît regretabil faptul că apariţia unor cărţi pregătite pentru tipar este periclitată. Dau trei exemple: o lucrare mare, ştiinţifică, despre basmul românesc zace de cel puţin patru ani de zile la Akademie Verlag; o antologie de basme este mereu amînată — poate între timp chiar abandonată? — de Reclam Verlag la Leipzig şi o selecţie din poeziile lui Ştefan Aug. Doinaş, rămasă încă în şpalt, deşi a fost an de an recomandată pentru „Weiße Reihe" la Volk und Welt şi figurează în programul acestei edituri.

În concluzie, un lucru este cert: cei doi fraţi germani vor trebui să facă un efort mare să nu se piardă ceea ce a cîştigat fiecare pe drumul său. Cu atît mai mult cu cît „cîştigul" în privinţa literaturii şi a culturii române merită să fie păstrat, dus mai departe.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

RELAȚII LITERARE ROMÂNO—ITALIENE

Literatura italiană interbelică în receptarea presei literare românești a vremii

Michaela Șchiopu

Înainte de a aborda problema mai complexă a receptării în epoca interbelică a literaturii moderne italiene și a adevăratelor sale valori, trebuie să subliniem că o primă impresie pledează pentru infiltrarea masivă a așa zisei literaturi mondene, de amuzament și evaziune, semnată de gazetari și romancieri în vogă. O anume piață comercială, atît italiană cît și franceză, impunea acest gust și succesul lui Guido da Verona, Lucio d'Ambra și Pitigrilli e consemnat în primul rînd în librăriile italiene. Ei scriu bestsellerii anilor '20 în Italia, și exegezele italiene înregistrează ca atare difuzarea în 30 de mii de exemplare a romanului lui da Verona: *Mimi bluette, fiore del mio giardino*, în anul 1922. Nu ne mirăm deci că librăriile din România se grăbesc și ele să difuzeze și să facă publicitate acestor romane, repede traduse la noi. „Pitigrilli este unul dintre cei mai gustați nuveliști contemporani", se scrie într-o notă de prezentare semnată de A. de Herz. „El scrie lucruri ușoare, grațioase, pline de observațiune, ironie și lirism. Stilul său e vioi, imaginile surprinzătoare". Cel care îl creionează pe Pitigrilli ca pe un Papini mai mic, e un scriitor înrudit cu el, M. Dekobra: „Pesimist, anarhist și negator, verist dezgustat de adevăr, Pitigrilli a dat în cărțile lui amuzante, cea mai bună interpretare filozofico-literară a absurdei și confuzei sensibilități de după război („Adevărul literar și artistic", 1930). Traducerile din Pitigrilli abundă în epocă (în 21 de limbi, nota Dekobra), în timp ce Verga sau Manzoni nu-și găseau traducătorii. *Vegetarienii amorului* (Ed. Ciornei 1931), *Mamifere de lux* (Ed. Cugetarea, 1932) sunt prezentate în toate revistele vremii.

Dacă Pitigrilli era apreciat drept „ușor și grațios", „ușurel și dulce" era etichetat și Guido da Verona, de un traducător al lui Petrarca, Lascăr Sebastian. Romanele „dulci și sentimentale, cu flori și femei, cu cer limpede și inimi înflăcărate" pe care le scria da Verona aveau și ele desigur prioritate la traducere. Dealtfel, romancierul minor care a fost da Verona, putea foarte ușor să ia poze moderniste și să profetizeze dispariția romanului ca gen. Dacă ar fi rescris *Logodnicii* lui Manzoni, da Verona ar fi schimbat decorul: „Prevedeți că în viitorul meu roman castelul tragic al lui Don Rodrigo va fi transformat într-o garsonieră cu decor dadaist? Adaug chiar că sălbatecul Griso își va servi stăpînul ca șofer, și că Lucia, gingașa eroină, coafata à la vierge, cu pleoapele lăsate totdeauna în jos, se va transforma într-o cochetă adorabilă, cu părul tăiat à la garçonne și care-și va trimite fotografiile la concursul organizat de Fox Film" (G.B., *Guido da Verona și ... moartea romanului?*, „Adevărul literar și artistic", 1930).

Dacă am ține cont numai de aparițiile editoriale, de traducerile în volume, apărute în diferite colecții din perioada interbelică, receptarea literaturii italiene contemporane ne-ar oferi un tablou prea puțin reprezen-

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 327—334, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tativ. Cu cîteva romane sau nuvele (Panzini, Bontempelli, Papini, Pirandello), numărate pe degete în perioada '20—'40 şi grupate apoi mai intens între 1940—1946 (De Cespedes, O. Vergani, S. Gotta, G. Daulì, A. Vivanti, I. Silone sau A. Palazzeschi, dar şi Montale, Quasimodo şi Saba), suntem departe de o realitate a difuzării, ce ne apare mai vie şi mai edificatoare în periodicele vremii. Apariţia unei traduceri, a unei prezentări sau comentariu şi chiar a unor note de cronicar în revistele literare sau în marile cotidiene, pot însemna mai mult pe plan istorico-literar, decît traducerile în volum, dictate uneori de raţiuni comerciale. În afara unei şcoli de italienişti, care în frunte cu Al. Marcu, sunt difuzori activi ai literelor italiene, nu numai într-o revistă de specialitate cum era „Roma", devenită apoi „Studii italiene", dar şi în cele mai importante reviste ale vremii („Adevărul literar şi artistic", „Gîndirea", „Revista Fundaţiilor Regale", „Vremea", „Timpul", „Universul literar" şi atîtea altele), fenomenul italian atrage atenţia, cum era firesc, puternicei pleiade de critici şi oameni de cultură, în frunte cu G. Călinescu, M. Eliade, T. Vianu, Camil Petrescu, P. Comarnescu, O. Şuluţiu, I. Frunzetti, ş.a. Discutarea efervescentă şi contradictorie a numelor de mai mare răsunet precum : D'Annunzio, Papini, Pirandello, Croce, se împleteşte cu semnalări şi comentarii despre scriitori mai puţin cunoscuţi, dar care vor intra mai devreme sau mai tîrziu în conştiinţa publică : Bontempelli, Svevo, Moravia, poeţii ermetici, Montale, Ungaretti.

Continuînd să fie tradus şi citit la noi, D'Annunzio devine ecoul unor dispute, ce se iviseră chiar în critica italiană şi franceză. Se vorbeşte acum despre „egoismul lui D'Annunzio", despre „senzualismul lui". Fr. Flora scrisese o carte în care demonstra că „ceea ce străbate întreaga operă a scriitorului este efortul disperat şi inutil de a contopi într-o frumuseţe unică luxuria şi poezia" (Vezi articolul nesemnat : *Senzualismul lui D'Annunzio*, „Adevărul literar şi artistic", 1927).

Al. Marcu, traducător al teatrului d'annunzian, se înscrie ca admirator al poetului, pe care îl consideră „eroul răzvrătirilor generoase, spiritul mereu dornic de afirmare, de aproape înrudit cu byronismul romantic, proiectat pe decorul somptuos al Renaşterii". Descriindu-i locuinţa fastuoasă de la Cargnacco-Gardone, schiţînd portretul temperamental al celui ce se intitula Principe di Monte Nevoso, ca fiind „orgolios şi mîndru" (Al. Marcu, *Vila lui G. D'Annunzio*, „Adevărul literar şi artistic" 1931), Marcu e de fapt în consonanţă cu majoritatea cronicarilor din presa vremii, pentru care D'Annunzio însemna în acel moment o culme a poeziei moderne, cel care susţinuse reacţia spiritualistă, neoromantică a începutului de secol, cerînd în schimbul adevărului, dreptul la existenţă în literatură a visului.

Scurte proze alegorice sau poetice, unele poezii traduse de Cifarelli, discuţii despre teatrul său, pe care Gh. Nenişor îl consideră a domina literatura dramatică italiană modernă în 1939, sunt dovezile unui interes ce persistă pentru D'Annunzio, dar infiltrarea unor îndoieli se făcea tot mai des simţită. Nu întîmplător e apreciat acum drept : „cel mai mare romancier al Italiei de ieri". Pentru Izabela Sadoveanu în 1933, Principele de Monte Nevoso, ce dăduse dovezi de „atitudini excentrice", apărea ca onorat în Italia drept erou naţional, dar „nu mai e admirat ca scriitor" (Is. Sadoveanu, *Principele de Montenevoso*, „Adevărul literar şi artistic",

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

1933). Ea decelează în scrisul lui „verbiajul estetic", retorismul ce mimează sonoritatea cuvintelor, bogăția imaginilor și „acea duioșie care e numai a lui și care a fost numită morbidezza d'annunziană".

În 1937, în ajunul morții scriitorului, F. Dima își intitulează comentariul său *Dizolvarea lui D'Annunzio* („Adevărul literar și artistic", 1937), țintuindu-l pe acesta la un nivel de apreciere foarte redus : „patosul lui artificial i-a remorcat eroismul pe linia comică", notează el, „a scris mult și prost deși nu a fost lipsit de talent".

Depășind atitudinile laudative sau cele polemice dizolvante, articolul scris de G. Călinescu la moartea lui D'Annunzio în „Adevărul literar și artistic" (1938) rămîne, după părerea noastră, antologic pentru posteritatea scriitorului italian. Distanța pe care D'Annunzio a luat-o la debutul său față de Carducci, era aceea a unui „clasicism madrigalesc, prețios și sacerdotal, dar lipsit de adevărata sevă lirică și măcar de atitudine intelectuală în fața lumii", scrie Călinescu, față de un clasicism „cam livresc dar însuflețit de un mare patos". Poet al voluptății strict formale, filologice, a cuvintului, cu „rezultate onorabile", D'Annunzio nu e un poet mare, universal ci un „artist remarcabil". Romanele lui, citite acum, se reduc la un vid solemn. Cît despre amintirea Renașterii, pe care tot vroia să o anime poetul, ea ne apare ca o punere în scenă superficială, „cu un mare talent de regizor". „A fost un mare mim", lipsit de autenticitate, conchide el. Sublinierea implicită a veleitarismului, principala tară a operei d'annunziene, ne demonstrează siguranța gustului estetic al italianistului Călinescu, care deși îl traduse pe Papini, de exemplu, nu a fost niciodată un apologet al acestuia.

Între timp, în 1928 murea Italo Svevo. Marcu nu pomenește nici un cuvînt despre el. Ziarul „Adevărul" publica la 3 octombrie 1928 o notă despre decesul celui ce scrisese *La coscienza di Zeno*, carte al cărui subiect, ni se spunea, este „conștiința morală". În plin moment de glorie a lui Proust, Svevo e pus alături de acesta și de Joyce, în nota semnată de Tudor Andrei („Universul literar", 1928), *Italo Svevo și James Joyce*, ca „scriitori ai introspecției". În timp ce Proust e „liric", nota A. Tudor, Svevo e „dramatic". Atent observator al literaturii italiene contemporane, deși se oprește cu precădere asupra unui scriitor ca Al. Panzini, din care traduce cîteva nuvele, G. Călinescu intuiește încă din 1927 importanța deosebită a lui Svevo. La rubrica de „Literatură străină", pe care o deținea la „Viața literară", el publică un articol despre romanele lui Svevo, „analitice", fără poezie și „filozofism", romane ale „conștiinței spectator", o deosebit de fericită formulare a artei romancierului italian. Dacă exegeza lui C. N. Negoiță din „Adevărul literar și artistic" (1933), *Romane de analiză italienești*, nu depășește formulările comune ce s-au spus despre Svevo : mare analist, creator de viață spirituală, autorul considerînd chiar că materialul romanului *Conștiința lui Zeno* e „amorf și stilul confuz", cel care îl va aprecia cu mult interes va fi Mircea Eliade în 1935 (în „Revista Fundațiilor Regale"). Subliniind talentul de povestitor al lui Svevo, humorul său, Eliade face o analiză de rafinament și stil, apropiindu-se de ideea lui Călinescu (conștiința spectator) atunci cînd observă „neputința autorului de a-și stăpîni propriile sale creații", „autonomia oamenilor din carte", personajele care „își fac de cap". Din Svevo nu putem semnala în epocă decît cel mult vreo două, trei traduceri : povestirea *Mama* („Ro-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ma", 1930) și un fragment din *Conștiința lui Zeno*, în traducerea Nelei Dumitrescu („Adevărul literar și artistic", 1935).

Călinescu și Eliade vor mai avea prilejul să se întîlnească pe planul ideilor, exprimînd puncte de vedere diferite, în legătură cu un alt scriitor italian, al cărui renume inundă presa literară a vremii, prin confesiunile și credințele sale zgomotoase : Giovanni Papini. Nu Svevo și nici Borgese cu al său *Rubè* (consemnat doar ca apariție în 1922 în „Ideea europeană" de Em. Bucuța, drept „o analiză chinuită, individualistă și nimicitoare"), vor capta atenția publică, ci „dărîmătorul de idoli" Papini, autorul mult discutatei cărți *Un om sfîrșit*.

Deși Călinescu e cel care a tradus romanul papinian (la recomandarea lui Ortiz) în 1923, criticul român e departe de a se arăta entuziasmat de personalitatea și creația celui considerat de unii drept „director de conștiințe și generații". În „Viața literară" din 1927, la distanță de un număr, Eliade publică fragmentul din *Romanul adolescentului miop (Papini, Eu și lumea)*, iar Călinescu articolul său *Elogii pentru Libertate*, note pe marginea traducerii sale. Dacă pe Eliade îl atrăgea fronda scriitorului italian, revolta unei tinereți clocotitoare, nevoia de a instaura un nou climat literar și cultural, ce corespundea de fapt propriilor sale idealuri, Călinescu în schimb nu îl consideră pe Papini ca pe o personalitate de excepție, ci ca pe un produs al unui moment istoric literar, el oglindea de fapt „dorința de libertate a generației revistelor „Leonardo" și „La Voce". Eliade își păstrează admirația pentru Papini și mai tîrziu, îl vizitează în Italia, întreține cu el corespondență, îi recenzează volumele, apreciindu-i „gustul critic desăvîrșit" în calitate de istoric al literaturii italiene. Călinescu găsește însă repede prilejul de a-l desființa pe Papini și fronda sa pamfletară. În „Viața literară" din 1928 în articolul *Papini pamfletar*, el îl consideră pur și simplu „ridicol, fiindcă nu mai e actual". Cu o abia stăpînită ironie se va referi Călinescu și la „papinismul românesc al tinerei noastre publicistice", „Papini a murit în Italia, dar trăiește la noi". Nici *Storia di Cristo*, ce a provocat atîtea elogii și nenumărate traduceri prin mai toate revistele vremii, nu e iertată de Călinescu. Ea îi apare drept „o operă de piață, iar nu de reculegere". Camil Petrescu va contraveni și el părerilor admirative profesate de comentatorii vremii (dintre ei Al. Marcu va dovedi o înțelegere și o prețuire constantă pentru Papini, traducînd din nou în 1943 *Un om sfîrșit*), punîndu-l pe Papini alături de Gide, ca promotori ai „experiențelor", preocupați de „formă" și nu de „cunoaștere".

Deși numele lui Croce circulă în discuțiile vremii, nu trebuie să ne facem iluzia că a fost foarte cunoscut la noi, în măsura în care erau citați (și citiți poate) un Thibaudet, sau un filozof ca Bergson. Al. Marcu, ce deține într-un fel primatul în materie de traduceri și comentarii din italieni în toată presa vremii, are alte filiere de investigație asupra fenomenului literar contemporan, un Tonelli, un Bertoni sau Manacorda. Iar Călinescu e departe de a fi un adept al criticii estetice, el înregistrează momentul croceanismului ca opoziție la metoda și școala lui Lanson, dar consideră că filozoful italian greșește tăgăduind putința existenței istoriei literare, sau desființînd scara de valori în artă (*Tehnica criticei și a istoriei literare*, „Adevărul literar și artistic", 1938). Cel care îl traduce și îl difuzează pe criticul italian la noi, a fost, după Șt. Nenițescu (*Elemente de estetică*, 1922), H. Blazian, încă din 1925, în paginile „Adevărului literar și artis-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tic", prin fragmente ce vor fi strînse în volum în 1929 *(Intuiția pură și caracterul liric al artei)*, volum prefațat de T. Vianu. Revenind la Croce în 1932 cu articolul *B. Croce, o schiță asupra operei și personalității sale* („Arhiva pentru știință și reforma socială"), Vianu punctează cîteva caracteristici importante ale personalității criticului italian, cel ce dăduse o „lovitură vechei retorici și poetici tradiționale", eliberînd individului și punînd în lumină rolul și valoarea lui în viața spirituală. Vianu admiră „siguranța științei sale și vastitatea orizontului filozofic", observînd că B. Croce „a preferat să distrugă și să analizeze, decît să treacă cu ușurință peste deosebiri și să sintetizeze în mod pripit". Firească ni se pare aderiunea lui Paul Zarifopol la teoriile estetice crociene, atunci cînd prezintă revista condusă de acesta, „La Critica („Adevărul literar și artistic", 1928). Pe Zarifopol îl încîntă „instrumentul metodologic de valoare excepțională" și „călăuza unică" care este opera lui Croce pentru un istoric literar, deoarece răspundea unui vechi deziderat al său de clarificare „a deosebirilor radicale dintre domeniile spiritului, dovedind că aceste domenii trebuiesc studiate mai întîi în ele însile". Desigur, Croce răspundea sau nu diferitelor formații sau convingeri estetice, avea aderenți, admiratori sau negatori, dar dintre ei merită să reținem atitudinea finului comentator de literatură modernă, care a fost D. I. Suchianu, pentru dezinvoltura cu care în epocă se receptau și se interpretau adesea variatele probleme ale culturii. Suchianu îl reduce pe Croce la un numitor comun al temperamentului specific italian, care ar fi: „iubitor de bombastic, categoric în verdicte și entuziast în păreri" și refuză să fie „amețit fermecător" cu subtilități filozofice („Adevărul", 1922).

În noianul de traduceri ce înscriau în paginile revistelor numele unor gazetari și romancieri mărunți (R. Calzini, S. Gotta, M. Saponaro, M. Moscardelli, A. Albertazzi, A. Vivanti, B. Barilli, C. Linati, M. Puccini, B. Sanminiatelli, G. Givinini, Fr. Chiesa și atîția alții), putem detecta cîteva povestiri din Tozzi sau Bontempelli, din Borgese, B. Cicognani, G. Comisso sau C. Alvaro. Deși în 1933 se amintește de apariția romanului *Indiferenții* a lui Moravia, în traducerea lui Lilly Verea (volum inexistent la Biblioteca Academiei), cu o notiță în care Moravia e comparat cu J. Green („Adevărul"), autorul italian stîrnește cu adevărat interesul abia cu romanul *Ambizioni sbagliate* (apărut în traducere franceză). Dan Petrașincu îl comentează în „Vremea" (1937), apreciind stilul simplu și concis, dar găsește că „se comportă prea realist", iar Cezar Petrescu (declarînd a-l fi citit după traducerea franceză) îl așează în linia realismului rus, pe filiera lui Scedrin și Sologub, prin „fatalitatea interioară din care personajele nu pot evada" („Timpul", 1937).

Perioada 1920—1940 nu e prea favorabilă receptării poeziei moderne italiene. Discuții și traduceri întîmplătoare atrag atenția din cînd în cînd asupra unor poeți crepusculari (Gozzano a tradus în volum cu *Domnișoara Felicità* de Al. Ciorănescu, 1934), a unor Diego Valeri, A. S. Novaro sau Trilussa (tradus și el în volum în 1935). Pimen Constantinescu difuzează cu multă insistență nu numai poezia lui D'Annunzio, Carducci și Pascoli, dar în revistele conduse de el și orientate în întregime spre literatura italiană („Sibiul literar", „Ausonia", „Provincia literară"), arată o netă preferință pentru creația poetică a Adei Negri, a lui A. Graf, P. Mignosi și G. Novelli (ultimii doi fiind poeți catolici). Numele lui Ungaretti apare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

întîmplător în 1931 cu poezia *Italia*, tradusă de A. Cotruș („Datina") și imediat apoi în 1932 cu *Vis* („Cele trei Crișuri"), într-o traducere a bibliotecarului craiovean Al. Iacobescu. Interesantă ar fi lista de traduceri din literatura universală a lui Iacobescu ca și sursele sale de informație, prin care detecta și propunea deasemeni cîteva poezii din Saba, apărute în „Ramuri" (1939) și anume : *Capra*, *Poveste scurtă*, *După amiază de iarnă* și *În urma tristeții*.

Dacă în mod oficial, poetul laureat al Academiei italiene era Lionello Fiumi, „poetul cel mai personal și reprezentantul cel mai indicat al tinerii Italii", cum era prezentat în „Adevărul literar și artistic" din 1933, un bun cunoscător al atmosferei literelor italiene, cum era Dragoș Vrînceanu, găsește prilejul în 1934 să-l prezinte pe Ungaretti în revista „Familia", cu volumul acestuia *Sentimento del tempo*. De o prezentare bibliografică nesemnată are parte Ungaretti și în „Adevărul literar și artistic" (1934) unde, comparat fiind cu Mallarmé și Valéry, se amintește de volumul *Il Porto sepolto*, în care se admiră „îndelungata și minuțioasa lucrare intelectuală" ce a dat naștere unui „hermetism aproape excesiv". Ceea ce e nou și deosebit la Ungaretti, ni se spune, e faptul că în poezia sa limba italiană a suferit schimbări esențiale, cum nu se mai întîmplase de la Leopardi.

Nici un nume de poet sau prozator, din pleiada scriitorilor italieni dintre cele două războaie n-a stîrnit atîtea comentarii și discuții contradictorii precum dramaturgul Pirandello. De fapt, el depășește sfera strictă a fenomenului teatral italian, devenind un simbol al modernismului în cadrul literaturii europene interbelice. Pirandello era cunoscut în cultura română ca autor de nuvele, în tradiția verismului, dar teatrul său, cu succesul răsunător pe care l-a avut la Paris, în primii ani de după război, provoacă reacții diferite, contrariind pe cei care, în cronicile lor teatrale erau obișnuiți să sublinieze „construcțiile armonioase", „simetria", „intriga bine închegată".

Fără a mai insista asupra repertoriului teatral al vremii, în care abundau „meșteșugarii" scenei franceze (Bernstein, Becque, Porto-Riche), trebuie să amintim că publicul gusta cu plăcere comediile lui Dario Niccodemi, sau R. Bracco și piesele lui Morselli. Printre aceștia, teatrul lui Pirandello apare de la început cu eticheta de „teatru filozofic", în care se neglijează „forma teatrală" (M. Smara, *Teatrul contemporan italian*, 1921), judecată de valoare ce se va prelungi în întreaga epocă interbelică și va fi unul din principalele capete de acuzație aduse teatrului său, de diferiții comentatori, chiar dacă i se va recunoaște „originalitatea", „noutatea", „personalitatea puternică". Referindu-se doar la acest aspect al dramelor pirandelliene, discuțiile vor miza mereu pe înțelegerea „ideilor", a „filozofiei", pe comentarea teoriei relativității, a intuiționismului bergsonian sau a școlii freudiste, oglindite în opera dramaturgului italian.

O primă clarificare a problemei Pirandello, o formulează G. Călinescu în articolele publicate în „Roma" (1924) și apoi în „Viața literară" (1927). Sesizînd noutatea de ordin teatral și nu neapărat filozofic a pieselor lui Pirandello, Călinescu propune o altă scară de valori : „Nu există un teatru pirandellian ci o lume aparte, un conținut specific dramei lui Pirandello". Piesele lui nu sunt „discuții" ca cele ale lui B. Shaw, „ci drame cu conflict, numai că acest conflict este luat dintr-o lume nouă". Publicistul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aurel Weiss descoperă și el că „personalitatea puternică a lui Pirandello nu constă în ideile teatrului său, ci în organizarea materialului literar și prezentarea lui" („Adevărul", 1925). Deci, adevărata însușire a lui Pirandello, susține Călinescu, într-un moment în care în România i se tăgăduiește „teatralitatea", este „talentul dramatic". Traducător din nuvelele pirandelliene (*Nuvele alese*, 1926). Al. Marcu susține din contra, că valoarea adevărată a operei sale e de căutat în proză și nu în teatru, el fiind „un autor dramatic incomod spectatorului deoarece păcătuește prin exces de filosofie. El teoretizează subiecte psihologice și nu dramatizează ceea ce este acțiune în ele" („Adevărul literar și artistic", 1926). De la aceste constatări pînă la acuze directe, distanța nu e mare. Al. Dima, referindu-se la *Concepția pirandelliană despre artă* („Roma", 1928) o definește drept „o inutilă reeditare a realului", deci „inactuală", iar Camil Petrescu, exasperat de „așa zisele formule revoluționare în literatura de după război" încadrează și pirandellismul printre aceste formule, „o umflare uluitoare a unor valori, altfel modeste pînă la mediocritate" („Vremea", 1932). Pentru Al. Philippide, Pirandello are o falsă complexitate, el e creația și succesul tipic al epocii de după război, ce ignora voit tradiția și nu dorea decît noul. Refractar la orice avea aerul de experiment, poetul român îl consideră pe Pirandello „bolnav de incertitudine, obsedat al relativității și dezorganizator al sensibilității". Mai mult îl irită urmările acestei concepții artistice: pesimismul, dezamăgirea, secepticismul, lipsa oricărei perspective, atmosfera de laborator sau de acvariu („Adevărul literar și artistic", 1934).

O altă linie de comentatori și cronicari dramatici, atașați ideii de meșteșug în teatru, încearcă etichetări superficiale și chiar denigratorii. Succesul pieselor sale la Paris, reprezentațiile trupei Pitoeff la București (cu *Henric IV* și *Șase personaje* în 1926), punerea în scenă a piesei *Smochine de Sicilia* (1925) și mai apoi a lui *Henric IV* (1927), acordarea premiului Nobel în 1934, alimentează seria cronicilor dramatice dedicate lui Pirandello. El e pe rînd „un prestidigitator psihologic", creator al unui „erou confuz", un „scriitor foarte abil", de „o singulară și excentrică intelectualitate". Piesele sale sunt „un mare nimic", ce nu duc pînă la capăt analiza psihologică și nici observațiile realiste, umorul lui Pirandello e „sec și trist", iar autorul însuși e „un farsor sinistru și un filosof paradoxal". Încercările de a-l explica pe Pirandello prin „realismul" său sau prin „bunătatea" sa, erau tot atît de departe de esența artei sale ca și etichetarea lui drept animator de păpuși. Într-un articol apărut în broșură în 1943, *Realismul în teatrul lui Pirandello*, T. Slama se străduește să demonstreze și să explice teatrul lui Pirandello prin trăsătura care îi apare drept esențială și anume „realismul formal". Nu numai rădăcinile sale sunt veriste, temele siciliene de proveniență naturalistă, ci și dialogul dramatic, narațiunea, „reprezentarea acțiunilor și a personajelor în chip concret și cît mai aproape de realitate", toate pledează în analiza autoarei la definirea unui Pirandello realist. Cu un singur amendament, în unele drame, scrie ea, „realistul Pirandello pare înfrînt de uzurpatorul sofist". Tocmai T. Slama va fi cea care o va acuza pe Alice Voinescu, de înțelegerea unilaterală a operei lui Pirandello, în strălucitoarea analiză pe care aceasta i-o dedică dramaturgului, în volumul *Aspecte din teatrul contemporan*, 1941.

Contradicția era de fapt, între cei care acuzau o „abstractizare a vieții", în numele faptului real, al intrigii bine conduse și cei care sur-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prind la Pirandello o altă logică teatrală. În acest sens, se întîlnesc și se completează, am spune, considerațiile profesoarei Alice Voinescu și a rafinatului și eruditului om de teatru, care a fost I. M. Sadoveanu. Amîndoi vor sublinia, ca odinioară G. Călinescu, „geniul autentic creator" al dramaturgului italian. „El întrebuințează doar frînturi de melodramă, scrie I. M. Sadoveanu, un sîmbure de poveste, dar tiparele se rup și se reîncheagă într-o dialectică anarhică" („Timpul", 1941). Pledînd pentru o înțelegere de profunzime a lumei teatrale pirandelliene, A. Voinescu pretinde spectatorului să se înalțe el la captarea sensurilor noi și să nu rămînă ancorat în aparențe : „Acest teatru nu trebuie examinat sub lumina psihologiei, conflictul dramei petrecîndu-se exclusiv în gîndirea logică. Această dramă cerebrală nu e totuși mai puțin dramatică decît teatrul în care se dezlănțuiesc patimile", deoarece „emoția ce se desprinde din încrucișarea ideilor e subtilă". Departe de a vedea în Pirandello un pesimist cinic și înrăit, I. M. Sadoveanu subliniază „contactul cu realul, cu omenescul", iar Alice Voinescu definește cu mare putere de pătrundere starea pe care o încearcă un spectator al pieselor sale : „O stare de rodnică uimire, din care ieșim înnoiți. Înăuntrul conștiinței creatoare, viața se tămăduiește de virusul pieirii". Pirandello nu creează tipuri, temperamente și caractere, „ci modelează în aspecte vii, amăgitoare atitudini mentale și spirituale, care nu compun împreună tipuri umane, ci tipul conștiinței umane actuale". Să mai notăm consensul celor doi comentatori, care vedeau influențele nu ale lui Bergson și Einstein în opera lui Pirandello, ci ale commediei dell'arte, a „măștii" care e de fapt „matca" unor variațiuni nenumărate, rămînînd origine pur intelectuală a realității estetice.

Se închega oare pînă în 1940 un tablou semnificativ a ceea ce putea însemna literatura italiană contemporană, căutările, rezolvările fericite sau nu ale unor soluții tradiționaliste sau avangardiste, prin prezentările și traducerile pe care le putem întîlni în presa românească a vremii? Greu de admis, în sensul unei informări sistematice, sintetice și complete ; mai degrabă în direcția unui caleidoscop ce urmărea o istorie vie, în formare, accesibilă unui gust comun, dar și cu ambiții de surprindere a noutăților, de difuzare, de sincronizare cu tot ce era actual, interesant.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

JEUX DE MIROIR DANS *LA MEDELENI* [1]

Michel Wattremez

„Bientôt, toute une génération mangera
les fruits inconnus que tu lui apportes" [2]

On se souvient de la première référence que donnait Gide en 1893 du procédé de la mise en abyme :

„ J'aime assez qu'en une oeuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Ménines* de Velasques (mais un peu différemment). Einfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans *Wilhelm Meister*, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans la *Chute de la maison Usher*, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second «en abyme»." [3]

Rappelons qu'est spéculaire le récit recourant au procédé de la mise en abyme par réduplication simple, à l'infini, ou aporistique, et que dans une étude de synthèse consacrée au „récit se réfléchissant", Lucien Dällenbach donne du procédé la définition générale suivante : „est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse." [4]

On pourrait se demander dans quelle mesure *La Medeleni* recourt à ce procédé, quand on sait que Teodoreanu est un admirateur de Gide [5] et que le premier volume de la trilogie paraît en 1925, année de publication des *Faux Monnayeurs*. La diffusion de ce livre n'a-t-elle pas poussé l'écrivain à modifier son récit d'une aventure dans le sens de l'*aventure*

[1] Toutes les références renvoient à l'édition princeps de *La Medeleni*, Bucarest, „Cartea românească", 1925 (I), 1926 (II) et 1927 (III). A chaque fois le numéro du volume est suivi du numéro de page.

[2] *La Medeleni*, III, p. 170.

[3] *Journal 1889—1939*, Paris, Gallimard, „Pléiade", 1948, p. 41.

[4] *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 52.

[5] Il est cité trois fois dans notre roman. Précisons que le *Dostoïevski* de Gide (publié en 1923) est pour Teodoreanu „l'occasion d'un choc révélateur" (Dinu Pillat, *Dostoievski în conștiința literară românească*, București, Cartea românească, 1976), et que Gide est très discuté dans le cercle de Teodoreanu à *Viața românească*, revue qui à l'époque lui consacre de nombreux articles, notamment ceux de Mihai Ralea, Demostene Botez et même G. Ibrăileanu; voir l'importante étude de Mircea Popa, qui ne mentionne malheureusement pas Teodoreanu: „*André Gide și literatura română*, in: *Probleme de literatură comparată și sociologie literară*, București, Academia R.S.R., 1976, pp. 307—321; voir aussi Alexandre Paléologue, *Souvenirs merveilleux d'un ambassadeur des Golans*, Paris, Balland, 1990, p. 116, pour l'influence de Gide sur les milieux intelectuels roumains au début des années 1930.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 335—342, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

d'un récit (Jean Ricardou), d'un „livre écrit à la face du monde"? (*La Medeleni*, II 361).

Un premier procédé romanesque fréquent dans *La Medeleni* consiste en la réduplication de séquences narratives. Pratiqué aux points-limite du découpage de la matière romanesque (chapitre, partie, volume), il marque une clôture, une fermeture de cercle perceptibles seulement dans une lecture „téléscopique" du roman. Prenons quelques exemples. L'arrivée du train des vacances à Medeleni (I 9) et le départ de la petite gare de campagne de la famille Deleanu (I 382) bouclent *Hotarul nestatornic ;* les examens du Lycée Lazăr (II 7) et la rencontre par Dănuţ du directeur du même établissement à la fin de *Drumuri* (II 562) ferment le deuxième volume de la trilogie par la réduplication d'une séquence en analogie de lieux ; la scène inaugurale du cerf-volant (I 5) trouve sa réplique dans les dernières lignes de *La Medeleni*, par répétition de l'élément aérien : „-Olguţa était un vent du large..." (III 421).

Quand il est employé entre deux points éloignés à l'intérieur même de la diégèse, le procédé de réduplication joue un double rôle : il marque le passage du temps entre deux instants ou deux gestes répétés, et, paradoxalement, il les place en posture d'éternité. Ainsi, la réduplication multiple du thème de l'automne, tout au long du roman, accompagne le déclin de Medeleni mais encadre la *moşie* dans l'éternel automne d'une enfance perdue ; il en va de même pour la fête du départ de Dănuţ pour l'internat de Bucarest (I 246 sq), reflétée dans celle des fiançailles de Dănuţ et de Monica (III 378), pour la scène des cadeaux offerts par Herr Direktor à la famille Deleanu (I 165 sq), reflétée dans celle où Olguţa distribue les siens à son retour de France (III 254 sq), pour l'épisode où le petit Gheorghiţă garde le cerf-volant de Dănuţ (I 8), reflété dans celui où, gardien du domaine, il laisse entrer pour la dernière fois Dănuţ et Monica dans la maison de leur enfance, munis d'une procuration du banquier Bercale (III 419). Ces savants jeux de reflets, qui font songer plus d'une fois à ceux de la *Recherche* de Proust, rendent l'usure du monde métamorphosé par le Temps et régénéré par l'Art, dans la métaphore.

Parfois le procédé a pour fonction de dramatiser le récit, par une espèce de retour du destin au moment où on ne l'attendait plus. Ainsi, l'épisode de la chasse à la grenouille par les enfants et Herr Direktor à l'Etang du Poulain (I 184 sq) est reflétée dans la chasse au canard de *Între vînturi* (III 356 sq), quinze ans plus tard dans la diégèse, et le coup de carabine d'Olguţa sur la grenouille dans le coup de révolver qu'elle tire sur elle-même et qui la tue (III 387).

Un second procédé romanesque, assez souvent employé dans *La Medeleni*, consiste à emboîter des signes entretenant des rapports d'analogie spatiale, formelle ou sémantique : le grenier de la maison Deleanu, incluant le coffre aux jouets de Dănuţ, incluant le Robinson Crusoé, incluant l'île de Robinson (I 508 sq), le bateau qui ramène les filles en Roumanie et la barque où dort Vania, le même bateau et l'Ile de la Cité à Paris (III 68).

Un cas particulier est celui des fenêtres, motif récurrent dans notre roman, à la fois cadre et tableau : fenêtres d'or de la maison du directeur

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de *Viaţa contimporană*, fenêtre de la maison de Vania à Bălţi, miroir de l'attente (III 318), fenêtre de la maison de Medeleni dans la scène finale (III 420).

Le procédé de réfraction des personnages joue le même rôle de fragmentation des perspectives : il s'agit de variations sur le motif des frères et des jumeaux — les Pallă, par exemple (le sénateur et le peintre, II 376), ou Dănuţ et Olguţa dans leurs luttes enfantines, ou Dănuţ et Mircea aux prises avec l'écriture, ou encore les boxeurs noirs Sam et Jimmy sur le bateau Marseille-Constanţa (III 45 sq) ; les jeux d'homonymie ou de paronymie (Adina, Adelina, Adia, II 377 ; Dan Deleanu, Deleanu Dan . . ., II 459) remplissent la même fonction.

Le plus important procédé narratif employé par Teodoreanu dans *La Medeleni*, et en rapport direct avec le jeu spéculaire qui nous intéresse ici, consiste à donner à voir au lecteur du livre les différents acteurs du jeu romanesque : le texte, l'auteur, le lecteur.

Une caractéristique de *La Medeleni* est que ce roman montre les textes, leur relief, leur matérialité. Cette opération se fait par le jeu de la typographie (corps, graisse, etc.) et des blancs : carte de visite du capitaine Michel Stephano (II 13, II 559), titres de la presse roumaine sur l'entrée en guerre de la Roumanie en 1916 (II 416—417), lettres et télégrammes d'Olguţa à Mircea alias „Hardtmuth n° 6" (II 30 sq) et surtout à Grigore Deleanu avec la mention „urgent" en diagonale (II 541), poème-objet de la jeune fille (*Olguţa sum*, II 277), anagramme de Dănuţ (II 459), etc.[6] La matérialité de l'écriture, des mots, du papier, est vue et montrée (II 503, III 350), quand on ne s'approche pas de l'analyse graphologique et documentaire.

Lorsque l'oeuvre montrée est celle-là même qui se crée sous les yeux du lecteur, dans le moule du livre, alors on obtient le phénomène de mise en abyme au sens gidien du terme : couverture de *Medeleni* imaginée par Mircea Balmuş dans le train le conduisant à Medeleni (II 215—216), couverture de son volume de vers imaginée par Dănuţ dans la bibliothèque symboliste de Ioana Pallă aux Saules (II 359), couverture du cahier de Dănuţ intitulé *Alunele veveriţei* (II 302 sq), avec probablement l'influence des *Cahiers d'André Walter* de Gide, cahier de *Notes d'histoire* enfin, sur lequel le jeune écrivain dessine les lettres du titre „Medeleni — Roman" (II 545).

L'écriture vient se refléter dans le texte, qu'elle soit un reflet éloigné d'un segment interne (l'interrogatoire de Dănuţ par Ioana Pallă, II 365, reflété dans l'enquête menée par Paşa au café Havel à Venise, II 374—375) ou externe (*Jean-Christophe* dans la lettre de Dănuţ à Monica après sa rencontre avec le directeur de *Viaţa contimporană*, III 209, *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde dans celle du peintre Paşa à sa belle-soeur Ioana Pallă, II 273 sq, etc.).

[6] Ce procédé de mise en relief du texte comme emblème, développé ici dès 1926, sera repris par Cezar Petrescu dans *Floarea de agave* en 1933, avec force annonces, affiches, illustrations, coupures de presse, télégrammes, autographes, emplois du temps et autres cartes de visite.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Les nombreuses lettres de la *La Medeleni* sont un reflet de la diégèse, à fonction résumative : elles permettent une concentration d'événements qui prendraient sinon plusieurs pages, sous la focale d'un personnage. Un épisode narré au degré zéro, comme la rencontre de Dănuţ et du directeur de *Viaţa contimporană* (III 214 sq), peut être repris dans une lettre en perspective, comme „reflet immédiat" déformant et structurant (III 209).

Un narrème ou un personnage d'un extratexte peuvent se réfléchir dans la diégèse du texte. Quelques exemples intéressants : le peintre peignant Dorian Gray se réfléchit dans la séquence narrative montrant Paşa occupé à peindre Adina à Venise (II 378), Robinson Crusoé et son perroquet sur l'île se reflètent dans la séquence où Dănuţ entre dans le grenier (I 285) ; Thaïs, personnage de la *Ballade des Dames du temps jadis* de François Villon, auteur de Monica, prise de la cocaïne au „Pavillon" de Iaşi (III 184) ; Sherlock Holmes se réfléchit dans M. Ştefleа sur le perron de la gare, affublé de sa pipe et de son Browning (II 347). Ces jeux spéculaires, d'une originalité absolue dans l'histoire du roman roumain, annoncent l'écriture contemporaine d'un Italo Calvino [7] ou d'un Borges.

A un degré de complexité supérieure (le miroir du miroir), un élément textuel de *La Medeleni* peut même se réfléchir de manière kaléidoscopique d'un fragment de texte à l'autre. Ainsi, dans une lettre à Ioana Pallă depuis Venise, Paşa réfléchit les *haï-kaï* d'Adina, en fait des reflets de Dănuţ (II 378). L'un des haï-kaï de *Alunele veveriţei* [Les Noisettes de l'écureuil !], texte enchâssé et en reflet des *Nourritures terrestres* de Gide, multiplie à l'infini les jeux de miroir pour rendre l'image mouvante et insaisissable de l'âme enfantine aux multiples facettes :

Oeuf de bois

L'oeuf mystérieux, aux senteurs de boiseries blanches.

Un oeuf rouge, à l'intérieur un autre bleu, un autre violet, un autre jaune, un autre, un autre, un autre...

L'oeuf de bois : la perspective de l'infini, jouet dans une main d'enfant !

De coeurs ? j'en ai combien (II 317)

Un autre procédé spéculaire consiste à montrer plusieurs personnages de *La Medeleni* dans la posture de scripteur.

Olguţa d'abord, hantée par la manie du billet, du télégramme et du post-scriptum, écrivant dans la maisonnette de moş Gheorghe ce que ses proches croient être un „roman" et qui n'est en fait que sa vie transfigurée par l'amour de Vania, qui lui répond en miroir depuis la fermette de Bălţi.

Mircea ensuite, qui, entretenant la flamme de l'écriture chez Dănuţ et tout entier à la vie, aboutit à l'échec, à la publication dans *Viaţa contimporană* de deux études sociales dont, par son comportement, il ne respecte pas les conséquences morales. Echec devant l'écriture aussi : à la différence d'Olguţa, chez qui le phénomène a des allures de torrent verbal, il écrit difficilement : après avoir essayé à plusieurs reprises de narrer dans une lettre à sa mère le voyage à Medeleni et l'ambiance de la

[7] *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, 1979.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

moşie, Mircea se contente finalement d'un télégramme laconique (II 337—340).

Dănuţ enfin. C'est avec ce personnage, instance et double de l'auteur, que *La Medeleni* s'inscrit dans la modernité romanesque ; c'est avec lui, surtout dès la fin de *Drumuri* mais déjà avec la „musette d'Yvan" et la réflexion sur l'imaginaire dans *Hotarul nestatornic*, que le roman devient histoire d'un roman. Dănuţ élabore dans la diégèse un véritable travail de génèse textuelle : il „fait pulser son corps" dans un poème sur les chats (II 466—467), projette un cycle de poèmes intitulé *Gol* [Nu/Vide] (II 468) et qu'il réduit à un texte offert à Ioana Pallă, avatar du poème sur les chats (II 472) ; portant un regard neuf et critique sur *Incantaţiune* [Incantation], une prose lyrique écrite avant la guerre, il en modifie le titre dans un sens ironique : *Hocus-pocus*, dans Peştera lui Ali Baba [La Caverne d'Ali Baba], puis *Game* [Gammes] ; il reprend *Ceasul cucuvaielor* [L'heure des hiboux], poème en prose en écho des *Nourritures terrestres* de Gide, et conçu sur le front trois ans plus tôt (III 95—107). Son „roman" s'élabore à vue et à „nu", avec ses différentes étapes : la nouvelle *Un copil a sărutat un zarzăr* [Un enfant a embrassé un abricot], *Troiţa* [Les Trois], *Alunele veveriţei* [Les noisettes de l'écureuil], le fragment de roman *(Medeleni, Notes d'histoire)*, etc. Le travail de génèse du jeune écrivain est observé attentivement ; naissance des métaphores, passage de la sensation aux mots . . . [8]

Un procédé spéculaire particulièrement prisé par Teodoreanu est la réfraction multiple de l'instance du lecteur dans la diégèse du roman. En effet, une multitude de personnages secondaires sont saisis dans leurs activités de lecture. Le chef de gare Şteflea lit *Sherlock Holmes* et s'identifie à son héros dans la tenue vestimentaire et le comportement déductif (II 349) ; avec un clin d'oeil à son lecteur, Teodoreanu nous le montre évoluant au cours du roman vers une myopie qui l'oblige à porter des lunettes (III 290) ! Nae, le domestique de Herr Direktor, lit les épisodes en fascicules de *La comtesse sans nom*, toujours interrompu (II 20, etc.). La lecture que fait Ioana Pallă des lettres de son beau-frère (II 376) est plus qu'une violence au texte : elle est un acte créatif et positif, consistant à s'introduire dans le moindre segment du récit pour s'y abîmer jusqu'en son tréfonds : „ . . .les doigts à fossettes laissant un sillon sur l'eau vénitienne . . ." (II 375—376), quand elle ne confine pas au „délire interprétatif" (le „J'aime D. Deleanu" d'Adina Stephano, II 393 sq).

La lecture qu'élaborent les personnages principaux est plus complexe. Monica est la lectrice de deux auteurs : Villon, sujet de la thèse qu'elle écrit (III 72), mais aussi Dănuţ, près duquel elle est présente comme *soeur* et comme *lectrice* (II 289) : quand elle lit avec l'auteur *Alunele veveriţei*, on assiste à un va-et-vient constant entre texte et lecteur (II 302 sq), décelable également dans la lecture de *Robinson Crusoé* par Dănuţ dans le grenier, avec une fusion du cadre et du tableau. Quant à Rodica, elle joue un rôle fondamental et original dans la perspective spéculaire, parce qu'elle intervient à la fois dans l'histoire (n'oublions pas qu'elle est la maîtresse de Dănuţ puis celle qui rachète le domaine à la fin du roman)

[8] Ce travail n'est pas sans évoquer la genèse même de *La Medeleni*, excroissance d'une nouvelle intitulée *Dacă vecinii îmi omoară hulubii*, dans le prolongement de *Jucării pentru Lili* : nouveaux reflets . . .

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

et dans l'élaboration de l'histoire ; elle est lectrice agissante et protagoniste de l'histoire, comme Ludmilla dans le roman d'Italo Calvino déjà cité. Rodica a donné à Dănuţ la conscience du roman possible, en lui demandant une „chronique" de ses amours (II 460). Dănuţ lui résume chaque histoire avec chacune de ses maîtresses (Adina Stephano, Ioana Pallă) par une série de titres sensationnels alternatifs — *Si jeune et si précoce* ou *Un seul garçon et tant de filles* ou *Lui si cruel, elles si légères* ou *Deux à la fois* ou ... *même trois* ... (II 460—462) : on trouve déjà présent ici un procédé qui sera développé plus tard par l'Oulipo et la littérature générative. L'aventure avec la troisième maîtresse, Rodica, est présentée comme un „roman vécu" : il y a incursion de la fiction dans la réalité.

Dans le meme ordre d'idées, un procédé particulièrement développé dans *Drumuri* consiste à faire intervenir les lecteurs de la diégèse sur le sujet même du roman qui „s'écrit" (par Dănuţ en l'occurence). Toute la famille Deleanu à Medeleni s'interroge sur la nouvelle qu'écrit Dănuţ dans sa chambre, sur le „roman" auquel travaille Olguţa dans la maison de moş Gheorghe. Olguţa se moque de son frère, qui, selon elle, „couve un oeuf d'autruche" (II 494) ; l'oeuvre, ou ce qu'on y projette, est parodiée comme poncif du roman sentimental ou comme chronique médiévale (II 545) ; Monica explique à tous que Dănuţ écrit, alors qu'il lit (II 421). Quant à Mircea, il joue un rôle semblable à celui de Rodica au féminin : il infléchit le déroulement des événements en même temps que la transposition romanesque qu'en fait Dănuţ, commentant le choix des lieux, les décors et le rôle des personnages (II 550—551).

Ce procédé tout à fait original dans l'histoire du roman roumain, et en phase avec les recherches de Gide en France à la même époque dans *Les Faux Monnayeurs* [9], n'est pas sans répondre à l'attente de Ludmilla, la Lectrice de Calvino : „un roman qui simplement te ferait assister à sa propre croissance, comme une plante, avec son enchevêtrement de branches et de feuilles ..." [10] Il annonce directement le Nouveau Roman français des années 1950, et plus particulièrement *Les Fruits d'or* de Nathalie Sarraute (1963), où la matière romanesque naît de la lecture que font une suite de lecteurs d'un roman fictif : le roman, c'est en fait l'histoire d'une lecture et d'une écriture, d',,un récit qui, en se faisant, s'efforce de définir le fait qu'il y a récit" [11]. Aussi bien l'image du texte comme fruit, présente chez André Gide *(Les Nourritures terrestres)* et chez Nathalie Sarraute *(Les Fruits d'or)* se retrouve-t-elle dans *La Medeleni*. En effet, le but de l'écriture chez Dănuţ est de retrouver l'émotion primale de l'émerveillement et de la désillusion devant l'abricotier tour à tour en fleurs, chargé de fruits, vieilli (II 504—505). Aussi bien le cahier né de la collaboration de Dănuţ et de Monica en tant qu'auteur et que lectrice s'intitule *Les Noisettes de l'écureuil*, et l'un des chapitres de *Drumuri* „*Il était un petit pommier*". D'autre part, Mircea promet le succès littéraire à Dănuţ en ces termes :,, Bientôt, toute une génération mangera les fruits inconnus que

[9] A noter que dans le roman de Gide l'écrivain Edouard (cf. *Journal d'Edouard)* réunit des matériaux pour un roman qui doit s'intituler *les Faux Monnayeurs*, comme Dănuţ le fait dans *La Medeleni* pour *Medeleni*.

[10] *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, trad. de D. Sallenave et F. Wahl, Paris, Seuil, 1981, pp. 100—101.

[11] Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 102.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tu lui apportes" (III 170), une nourriture spirituelle nouvelle par sa métaphore éruptive; et dans les dernières pages du roman, lorsque Dănuț a pris conscience que Medeleni, englouti désormais au „royaume du néant" (dirait Proust), ne peut plus vivre désormais que métamorphosé et sublime par l'Art, son illumination est comparée à „une nouvelle du verger annonçant les fruits à venir" (III 420).

Ces fruits sont à rapprocher du mythe de l'Eden, et de la notion de plaisir.

Dans notre roman, en effet, la lecture est toujours associée au jeu et au plaisir physique et intellectuel. Plusieurs passages insistent sur la sensualité du livre (III 262, par exemple). Ici le texte est associé à l'idée d'une conquête, d'une lutte âpre et tendre, comme celle que mènent Rodica et Dănuț durant leurs rendez-vous nocturnes à Medeleni (II 452—453). Prétexte de ces rencontres qui se terminent dans l'alcôve : Rodica vient emprunter des livres chez le jeune romancier (II 448). Il y a manifestement volonté chez Teodoreanu de montrer que la relation auteur-lecteur a son prolongement dans la relation amoureuse Dănuț—Rodica. Même connotation érotique de la lecture avec le personnage de Ioana Pallă, qui, animée par la curiosité et la jalousie féminines, „lit" dans la main de Dănuț en espérant connaître sa rivale (II 366).

On conçoit que sortir de l'espace du texte signifie renoncer au plaisir et équivaut à une souffrance : en lisant les romans „sensationnels", Dănuț éprouve un sentiment d'incomplétude à la fin de chacun, „se sentant presque chassé du paradis aux dernières feuilles" (II 419).

Le plaisir est peut-être tout simplement celui de l'auteur de *La Medeleni* lui-même, car la fonction de tous les jeux de miroir étudiés ici est essentiellement *jubilatoire*. Prenant presque toujours Teodoreanu *au pied de la lettre*, et faute d'avoir approfondi la dimension spéculaire du roman, la critique roumaine a trop négligé l'humour et la joie créatrice qui traversent *La Medeleni*.

La critique roumaine est surtout demeurée insensible jusqu'à nos jours à la modernite romanesque de l'oeuvre maîtresse de Teodoreanu, tant attaquée par les „modernistes" de son temps. Car s'il est pour moi un écrivain aux antipodes du „peintre de scènes gracieuses" [12], c'est bien, ce me semble, Ionel Teodoreanu. *La Medeleni* n'est pas l'histoire d'une famille moldave „dont l'enfance a commencé au temps démodé de la valse et du foyer patriarcal, et dont la jeunesse, après avoir goûté à la *Grande guerre*, a recommencé à vivre au rythme du jazz-band" [13]; *La Medeleni*, c'est l'histoire d'un roman, ou comment l'on devient ecrivain, à l'instar d'*A la recherche du temps perdu* de Proust, qui, plus que l'histoire d'une époque et d'un milieu social, conte l'histoire d'une vocation, d'un itiniraire spirituel, ceux de Proust lui-même, à l'instar des *Faux Monnayeurs* de Gide, dont le génie, comme on l'a dit, est d'„avoir su innover une forme en repoussant le centre du roman jusqu'à illimiter son horizon..." [14].

[12] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, Ed. contemporană, 1941, p. 368.

[13] Ionel Teodoreanu, *mss. rom.* 5984, f. 2.

[14] André Julien, „*Les Faux Monnayeurs* et l'art du roman", *Nouvelle Revue Française*, Paris, novembre 1951, p. 123 (*Hommage à André Gide*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De même que ses devanciers français, Teodoreanu est comme il se nommait lui-même un „romancier aventurier", „aiguillonné par *la nostalgie de l'inconnu*" [15], et cherchant une écriture au fil d'un récit qui métaphorise son histoire [16] (aussi le reproche général du manque de *composition* de *La Medeleni* est invalide, puisque le roman est une *recherche* de composition); il ouvre ainsi la voie, presque en même temps que Mircea Eliade avec *le Roman de l'adolescent myope* [17] (1924), aux recherches audacieuses de Camil Petrescu dans *Patul lui Procust* en 1933. Quand Perpessicius reprochera à Teodoreanu en 1927 [18] d'avoir mêlé à la fin de *Drumuri* le roman et l'atelier du roman, et jugera comme „une faiblesse d'auteur" le fait que l'artiste n'a pas constitué en annexe un *Journal de Medeleni* comme Gide l'avait fait pour les *Faux Monnayeurs*, il parachèvera le contresens absolu commis par la critique à propos de *La Medeleni*, involontairement sans doute. Erreur de jugement à laquelle le grand romancier roumain aurait pu répliquer comme Gide dans son *Journal* la même année :

„Ils s'obstinent à voir dans les *Faux Monnayeurs* un livre manqué. Avant vingt ans on reconnaîtra que ce que l'on reproche à mon livre, ce sont précisément ses qualités."

[15] *Cum am scris „Medelenii"*, ed. N. Ciobanu, Iaşi, Junimea, 1978, p. 169.

[16] Dällenbach, *op. cit.*, p. 67, appelle auto-référentiel le récit qui métaphorise ses principes de fonctionnement.

[17] *Le roman de l'adolescent myope*, trad. Irina Mavrodin, Arles, Actes Sud. 1992. Récit, spéculaire: le roman s'écrit sous nos yeux à travers le „journal" du narrateur:

« Moi, je vais écrire le Roman de l'adolescent myope. Mais je l'écrirai comme si j'écrivais le *Journal* de l'auteur. Mon livre ne sera pas un roman, mais un fouillis de commentaires, de notes, d'ébauches en vue d'un roman. C'est le seul moyen de surpendre la réalité: naturel et dramatique à la fois, » (p. 246).

[18] *Universul literar*, 7/14 août 1927, reproduit in: Perpessicius, 12 *prozatori interbelici*, Bucureşti, Eminescu, 1980, pp. 276—277.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

CONȘTIENTIZAREA LIBERTĂȚII ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Grigore Smeu

Coordonatele umane ale existenței nu pot elimina din funcționalitatea libertății acel coeficient referențial ce trimite la opusul său, la constrîngere. Trebuie operată, însă, cel puțin pentru artă, o precizare: constrîngerea nu înseamnă în orice situație și fără discernămînt, oprimare. Pentru a se realiza ca atare, în *plenitudinea* sa, libertatea artistică — la nivelul proceselor demiurgice ale constituirii operei de artă — se supune *de bunăvoie* unor „contrîngeri" specifice, capabile să-i asigure funcționalitatea. Și anume, opera e solicitată să se supună unor exigențe ale limbajului artei respective, să fie capabilă a semnifica, într-un joc cît mai consistent al conotațiilor, să țină seama de „reguli" ale formei, ale compoziției de gen etc. Privită din acest unghi problema, nu este gratuit să apreciem că libertatea artistică se manifestă ca un paradox, în măsura în care, spre a se realiza pe sine, implică în propria-i natură, o serie de „constrîngeri" specifice. Nicolai Hartmann observa că „în domeniul modelării creatoare există principii proprii de unitate și totalitate, care nu intervin în altă parte; acestea exercită o necesitate strictă în opera de artă, nu sînt însă, în ce le privește, dependente de alte principii, fie ele de ordinea ființei, fie de aceea a imperativului. Ele însele constituie așadar libertatea estetică a spiritului creator. Și, întrucît aici nu este vorba de realizare, ci de de-realizare și de pură apariție, principiile acestea nu pot intra în nici un conflict cu principii de altundeva. De aceea, libertatea etică este, fără îndoială, un mare mister metafizic; libertatea estetică însă nu este deloc un mister: nimic nu i se opune. De aceea, ea este identică în conținut cu necesitatea estetică. Ea este pentru creator, desigur, „libertatea de a se îndrepta încontro vrea"; dar el nu poate voi decît ceea ce posedă unitate și necesitate"[1]. Așadar, artistul are libertatea de a se îndrepta „încotro vrea". Cu atît mai mult, cu cît idealitatea operei de artă în plină constituire, fiind un proces de „derealizare și de pură apariție", nu întîmpină — la nivelul strict intim al procesualității demiurgice — opoziția unor principii exterioare. Și totuși, acest „încotro vrea", exprimă o libertate „constrînsă" de *exigențele* unității și totalității specific interioare. Este o libertate a cărei natură se „constrînge" pe sine pentru a se împlini ca atare. În una din lucrările sale cele mai reprezentative, cu mare întîrziere tradusă — din franceză — în limba română, Liviu Rusu sublinia că artistul „nu poate alege între a crea și a nu crea, fiindcă în baza dinamismului vieții sale interne el nu poate să fie decît creator"[2]. Adevărul cuprins aici

[1] Nicolai Hartmann: *Estetica*, Editura Univers, București, 1974, pag. 311.

[2] Liviu Rusu: *Eseu despre creația artistică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, pag. 70.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 343—347, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

este dezarmant prin imanența „simplității" lui paradoxale : în calitatea sa de creator, artistul este liber tocmai prin „constrîngerea" inerenței demiurgice.

Tot atît de adevărat este și faptul că — nu o dată și într-un alt înțeles — constrîngerile se pot transforma în dramatice opresiuni, atunci cînd intervin impacturi grave, tensionate, între exigențe ale libertății artistice, la nivelul interiorității operei de artă, și puzderia de șicane, de opreliști exterioare ale unor contexte istorice. Cît de păgubitor, de primejdios, chiar pentru specificitatea artistică a literaturii, este acest gen de constrîngeri, o demonstrează mai ales acele etape din evoluția literaturii române în ultima jumătate de secol cînd s-a exercitat cu intensitate dogmatismul ideologiei și politicii totalitare. Este o chestiune dureroasă și complicată — ce implică multiple și răbdătoare nuanțări — pe care nu ne-am propus s-o analizăm aici.

În eseul de față, ne-am decis să ne oprim asupra unor ipostaze ale *conștientizării* libertății literaturii, la nivelul „constrîngerilor" interioare, specifice demiurgiei artistice.

O literatură care să se impună prin *maturitate* nu este posibilă fără conștientizarea libertății ei artistice. Este vorba, desigur, de un proces cu multiple fațete, cu o dinamică mai înceată ori mai rapidă, cu momente de stagnare și regenerare, cu modulații imprevizibile ale penumbrelor și avîntului la scenă deschisă. La nivelul beletristicii universale din secolul XX, procesul de conștientizare a libertății artistice a fost dus foarte departe și a devenit treptat un *spectacol* în dublu sens : unul al conotărilor nelimitate în maximalizarea jocurilor fanteziei ; celălalt al creșterii capacității autoreflexive a literaturii, mai ales în metaroman. Dacă în prima ipostază amintită a acestui spectacol conștientizarea libertății artistice nu se mărturisește ca atare prin explicitări, ci se exprimă ca fapt tocmai în nesfîrșita nuanțare și aprofundare a *literarității*, cea de-a doua ipostază configurează, chiar în interiorul structurilor artistice ale unor opere, un gen de „nimb" teoretizant, o „limbuție" autoreflexivă a scriitorului, care, dacă nu explicitează în chip nemijlocit exigențele libertății artistice, abordează, totuși, la scenă deschisă, *reverberații* ale conștientizării libertății creatorului. Exprimări autoreflexive de această natură, aflăm și în literatura română, de la *Romanul unui adolescent*, al lui Mircea Eliade, la creații din ultimele decenii ale lui Bedros Horasangian *(Sala de așteptare)* și Mircea Nedelciu *(Tratament fabulatoriu)*.

Fiind un proces, conștientizarea libertății în literatură poate trăi, de la caz la caz, și momente intens personalizante și *decisive* pentru evoluții ulterioare. Un astfel de moment a cunoscut cultura românească în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ne gîndim la faptul că Titu Maiorescu și Mihai Eminescu au contribuit la constituirea unui *debut decisiv* al procesului de conștientizare a libertății în literatura română, debut fără de care întreaga evoluție ulterioară a acestui proces nu poate fi înțeles pe deplin și în termeni adecvați. Un debut cu două filoane : unul teoretic (Titu Maiorescu), celălalt pur artistic, dobîndind în timp valoarea unui etalon al genialității poetice (Mihai Eminescu).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În studiul *Observări polemice* (1869), Maiorescu aprecia că „orice cultură este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenței libere" [3]. Din ansamblul operei culturale maioresciene, principalul sens ideatic conferit libertății, ce se impune a fi luat în considerație, îl constituie capacitatea *critică* de a diferenția *specificul* valorilor. De ce a fost atît de necesară rigoarea spiritului critic maiorescian și ce sens avea opera lui de *instaurare* culturală?

Cultura românească, mai ales în primele decenii ale celei de-a doua jumătăți a secolului trecut, moștenise o astfel de configurație, încît valorile nu se diferențiaseră îndeajuns și în această direcție nu-și impuseseră cu destulă vigoare personalitatea distinctă. Or, sensul preocupărilor maioresciene pentru o *totalitate* culturală n-a fost un scop în sine, ci un permanent efort de *disociere și ordonare* valorică a acestei totalități. Preocuparea culturală pentru totalitate era în viziunea maioresciană doar punctul de *pornire*. Încă mai corect spus: Maiorescu pornea de la o totalitate în care valorile culturii se amestecau *indistinct*, fără personalizare suficientă — și din acest punct de vedere, *lipsite de libertate intrinsecă*, *definitorie* — năzuind să ajungă la o treaptă superioară a totalității, unde valorile să se ordoneze diferențiat, libere în *specificitatea* lor. Una din sursele majore ale rigorilor critice maioresciene rezidă tocmai în exigențele cerute pentru a se parcurge drumul între cele două trepte. Astfel pusă problema, apare cu un plus de claritate faptul că demersul critic maiorescian a fost deopotrivă global — cultural și valoric — disociativ, între primul și cel de-al doilea termen al ecuației neexistînd o relație de excludere, ci una de conlucrare, de vreme ce se năzuia spre realizarea unei globalități cu virtuți disociative. O conlucrare în care centrul de greutate revenea tocmai libertății în ipostaza ei de penetrație a disocierilor specifice.

În perspectiva diferențierilor valorice, preocuparea fundamentală și constantă a lui Maiorescu a fost cea a disocierii și *resurecției* specificului estetic în perimetrul literaturii, mai ales în poezie. Or, în această privință, Maiorescu s-a aflat la un moment dat în fața unei invazii de mediocritate, de absență a autenticității gustului artistic, ce impuneau o critică nesovăitoare și deopotrivă operă valorică instauratoare. Exigențele în această direcție sporeau cu atît mai mult, cu cît Maiorescu considera necesare astfel de valori artistice naționale, care să iradieze liber în perspectiva culturii universale. În dezbaterile „Junimii" a prins treptat contur convingerea că în anii deceniului al șaptelea al secolului trecut poezia română se afla într-un stadiu îngrijorător ca nivel de elevație și expresivitate estetică. Și atunci, cu simțul de responsabilitate intelectuală ce-l caracteriza, Maiorescu s-a decis să scrie un studiu a cărui greutate s-o constituie nu avansarea cine știe căror idei estetice originale, ci un set de principii estetice elementare — dar tocmai în acest sens fundamentale și necesare — ca un *prim pas* într-un proces de asanare estetică a creației lirice. În primul număr al „Convorbirilor literare" (1 martie 1867), Maiorescu a publicat studiul intitulat *Poezia română*, păstrînd acest titlu și pentru publicarea în volum separat a lucrării. Ulterior, însă, în *Critice*, autorul a înlocuit definitiv acest titlu cu cel ce a rămas consacrat pînă astăzi — *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. În cultura română studiul acesta a dobîndit

[3] Titu Maiorescu: *Critice*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1967, pag. 139.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prestigiu clasic, în primul rînd pentru capacitatea de a semnala *la obiect* și cît se poate de *operațional*, imanența unor specificități artistice — eliminînd nonvaloarea — și în acest sens de a contribui, *pe cale conceptuală*, la un început mai clar și mai hotărît al conștientizării libertății în literatură.

La un moment dat, în amintitul studiu, Maiorescu face și o succintă apreciere explicită cu privire la libertatea receptorului : „dar poetul înțelept a dat numai un îndemn gîndirii și a lăsat liber șirul reprezentărilor să se dezvolte în conștiința cetitorului după propria sa individualitate"[4]. Observația lui Maiorescu — oricît de succintă ar fi ea — înțelegea într-un chip complex problema libertății în artă, atît din perspectiva creatorului, cît și din aceea a receptorului. Este sugerată aci ideea deschiderilor conotative ale operei de artă, care fac ca libertății artistului să i se asocieze încă un nivel — tot de natură estetică —, cel al libertății receptorului.

Firește, libertatea artistică este, *cu prioritate*, o expresie a artei însăși. Contribuția lui Maiorescu fiind de natură conceptuală, teoretică, ei nu i se poate atribui în mod nemijlocit calitatea de creator, de instaurator al libertății artistice. Însă, într-o epocă în care, pe de o parte, imaginea unei totalități culturale stînjenea distincția specificităților valorice, iar pe de alta, înflorea mediocritatea literară, spiritul maiorescian, intens critic și director, a contribuit la debutul decisiv al *atmosferei* ideatice care a favorizat conștientizarea libertății în literatură. Pledoaria pentru aprecierea și promovarea artei în lumina naturii sale specifice — deci, *a libertății ei interioare* — rigoarea rațională a demonstrației, francheța pentru adevărul netrunchiat în cultură, sînt cîteva dintre nivelele esențiale ale efortului maiorescian. Conjugate, ele au alcătuit un corp al exigenței spirituale maxime în epocă, ce a pătruns pe o cale sau alta în conștiința creatorilor de opere artistice, indiferent dacă aceștia au recunoscut sau nu influența maioresciană. Se știe, de altminteri, că Maiorescu a avut un rol, deloc secundar, în sprijinirea genialității poetice a lui Mihai Eminescu.

În cazul lui Eminescu, contribuția la conștientizarea libertății artistice în literatura română este eminamente poetică. O conștientizare nu prin filiere „intermediare" — de natură conceptuală — ci pe calea ficțiunii artistice însăși. Întreaga creație poetică eminesciană, prin reverberările metafizice acute ale simbolizărilor ei romantice, a introdus — începînd cu deceniul al optulea al secolului al XIX-lea — o astfel de altitudine estetică a literaturii, încît proiecțiile libertății artistice, dobîndeau *chiar de la debutul conștientizării lor o statură monumentală*. Aprecierea este, totuși, prea generală. Să încercăm să o concretizăm, avînd în această privință un exemplu esențial.

Ne gîndim la poemul *Luceafărul* care are — credem — valoarea unei paradigme în problema pe care o discutăm. În evoluția interpretărilor critice, analizele *Luceafărului* au propus simbolizări variate. Toate — sau aproape toate — invocă, dincolo de nuanțele ce le diferențiază, și o semnificație comună, fundamentală : Hyperion întruchipează tensiuni ale demiurgiei în procesul cunoașterii. Din această perspectivă, ni se pare că drama lui Hyperion simbolizează, cu maximum de expresivitate, acea exigență a libertății artistice care o „constrînge" să fie identică sieși, pînă la echivalența cu absolutul, cu nemurirea.

[4] Titu Maiorescu: *Critice*, ed. cit., vol. I, pag. 47.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Îndrăgostit de Cătălina, sedus de alt tip de libertate decît aceea care i-a fost destinată prin propria-i natură, Hyperion întreprinde un efort dramatic : „Din sfera mea venii cu greu/ Ca să-ţi urmez chemarea,/ Iar cerul este tatăl meu/ Şi mumă-mea e marea".

Sintagma „cu greu", ce subliniază dificultatea smulgerii *din sine*, din *conştiinţa demiurgiei* pe care o trăieşte Hyperion, o aflăm exprimată ca atare de cîteva ori în poem. Tipul de libertate trăită de Hyperion în *propria-i sferă*, posedă o încărcătură nelimitată a demiurgiei sale : „Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaşte,/ Şi vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naşte.// Nu e nimic şi totuşi e/ O sete care-l soarbe,/ E un adînc asemene/ Uitării celei oarbe".

Se sugerează o dureroasă incompatibilitate între uriaşa încărcătură demiurgică a libertăţii artistice — în cazul unui creator de geniu — şi prea pămîntească libertate a insului obişnuit. Cea din urmă agită o diversitate de seducţii spre care şi pura libertate ideatică a creatorului se lasă ademenită. Eminescu nu exaltă incomunicabilitatea rigidă şi infatuată între libertatea artistului *ca artist* şi seducţiile omeneşti ale libertăţii terestre. Cu înţelegere, pune cele două niveluri faţă în faţă, întreprinzînd efortul de a găsi căi ale comunicării lor. Efort ce se încheie, însă, în cele din urmă, cu o enormă incompatibilitate : „Trăind în cercul vostru strîmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor şi rece".

Demiurgia libertăţii artistice poate să-şi păstreze propria-i specificitate cu condiţia să rămînă *în lumea sa*. Cu adevărat — şi la o înaltă temperatură a semnificării — poate că procesul conştientizării libertăţii în literatura română debutează într-un chip „şocant" tocmai prin această monumentalizare poetică.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

INFLUENȚA CULTURII CLASICE GERMANE * ASUPRA GÎNDIRII ESTETICE A TÎNĂRULUI MAIORESCU [1]

Simion Ghiță

Gîndirea estetică a lui Titu Maiorescu a avut mult mai mare influență asupra culturii române în general, decît cea filosofică. Și totuși în cercetarea izvoarelor acestei gîndiri s-a generalizat influența asupra filosofiei, în special a lui Herbart, într-adevăr importantă în prima perioadă, dar absentă total în gîndirea sa estetică. Punctul de vedere herbartian a fost lansat de Mircea Florian în studiul *Începuturile filosofice ale lui Titu Maiorescu* (1937) și reluat de esteticianul Liviu Rusu, într-o serie de studii și articole publicate în revista „Viața Românească" între 1975—1978, adunate, în 1979, în volumul *Scrieri despre Titu Maiorescu*.

Înainte de Mircea Florian însă, Tudor Vianu, analizînd, în 1933, izvoarele gîndirii estetice și teoria maioresciană a culturii, a demonstrat influența reală a esteticii lui Hegel, respingînd influența lui Herbart [2]. Care este adevărul?

Mai întîi, trebuie făcută o distincție categorică între gîndirea filosofică generală a lui Maiorescu, influențată, într-adevăr puternic de Herbart (dar nu numai de el) pînă prin 1870, pe de o parte, și gîndirea estetică și teoria culturii, de altă parte, căci nici etapele și nici izvoarele nu coincid. Cum orientarea filosofică generală era evidentă, la prima vedere, părea normal ca ea să fie generalizată, să cuprindă adică și estetica. Acest lucru era cerut de însăși unitatea gîndirii maioresciene. Cu atît mai mult cu cît la filosoful german există o unitate de fond între gîndirea filosofică și cea estetică. Într-adevăr, raționalismului intelectualist de tip scientist herbartian îi corespunde, în estetică, o concepție raționalistă-formalistă. Acest tip de raționalitate a fost însușit de tînărul Maiorescu numai în propedeutica filosofică, în logică și în psihologie (pînă pe la 1875). În cercetarea problemelor de estetică și de teoria culturii însă, criticul junimist nu se putea folosi de acest raționalism intelectualist și cu atît mai puțin de unul scientist.

Mai aproape de adevăr se află Tudor Vianu, căci filosofia hegeliană se întemeia pe o raționalitate de tip umanist și era îndreptată tocmai împotriva raționalității scientiste și mecaniciste, din familia căreia făcea parte și filosofia lui Herbart. De altfel, scrierile din tinerețe, pe care le-a valorificat, deși numai parțial, Tudor Vianu, dovedesc orientarea raționalist-umanistă din familia căreia făcea parte și raționalismul hegelian.

* Lessing, Herder, Goethe, Schiller.

[1] Articolul de față reprezintă o parte din capitolul *Influența culturii clasice germane*, din cartea *Titu Maiorescu și filosofia europeană*, predată Editurii Minerva, în forma finală, în ianuarie 1990. Acest capital, de cca 80 pagini dactilografiate, cuprinde următorele subcapitole: 1. *Mărturisiri și afinități sufletești;* 2. *Minte și inimă;* 3. *Estetica;* 4. *Umanismul viziunii maioresciene despre natură, istorie și cultură.* Influența culturii clasice germane, necercetată pînă acum, reprezintă primul strat al conștiinței cultural-filosofice a viitorului critic, strat care a contribuit cel mai mult la crearea *formei mentis* maioresciene.

[2] Vezi Tudor Vianu, *Influența lui Hegel în cultura română*, București, 1933.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 349—360, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Și totuși, prima și cea mai puternică influență asupra gîndirii estetice maioresciene nu a fost cea hegeliană, ci gîndirea care a stat la baza culturii clasice germane în sens larg [3], cuprinzîndu-i pe Lessing, Herder, Goethe, Schiller și alții.

Maiorescu a început să-și manifeste de timpuriu entuziasmul pentru concepțiile lui Lessing și Herder, Schiller și Goethe, pentru Jean Paul și Kloptock, pentru Wilhelm și Alexander Humboldt. Și nu este doar o admirație pur artistică, ci de profunde afinități sufletești, pe care nu le găsim în admirația sa pentru Herbart. Astfel, la 26 aprilie 1858, deci cînd se mai afla încă la Academia Teresiană din Viena, dominată de filosofia lui Herbart, tînărul de 18 ani scria : „Abia acum, găsesc în clasicii germani atît de multe acorduri cu mine, atît de multe voci înrudite cu a mea, care mă însenineză pentru cîteva clipe. Cum nu sînt decît un instrument cu coarde, cine să împartă cu mine armonia pustiului meu ?" [4].

Asemenea mărturisiri privind admirația față de literatura clasică germană și afinitatea cu marii ei scriitori găsim multe în *Jurnal* și *Epistolar*. Despre scrisorile lui Lessing, a cărui operă (în afară de poezii) își propusese să o traducă în românește încă din ianuarie 1856 (deci înainte de a-l cunoaște pe Herbart) — Maiorescu spune : „Unele [scrisori] parcă sînt izvorite din sufletul meu ; în multe, mi se pare că mă recunosc pe mine" [5]. O mărturisire asemănătoare făcuse cu cîteva zile mai înainte față de Goethe. Citind *Afinități elective* ale marelui scriitor și gînditor german, tînărul Maiorescu mărturisește : „Am găsit la Goethe, în istoria evoluției lui spirituale, unele trăsături care coincideau mult cu mine, care, uneori, păreau scoase din sufletul meu" [6].

Influența lui Goethe s-a exercitat mai ales prin *Faust*. Deși n-a tradus-o în românește, drama *Faust* „i-a fost carte de căpătîi și, în parte, breviar filosofic, [...] și a băut de la aceeași sursă, acea comprehensiune a culturii în toate articulațiile ei, care i-a permis să dea un nou curs vieții culturale românești" [7].

[3] „Literatura clasică germană desemnează, *în înțeles larg*, bogata epocă de înflorire dintre 1785 și 1830, în care multilaterala activitate — bazată pe dezvoltarea liberă a tuturor capacităților omului în lumina modelelor antice și pe o rodnică influență reciprocă — a unui Hegel, Herder, Klopstock, Lessing, Wieland, Schelling, W(ilhelm) și A(lexander) von Humboldt... și mai ales Goethe și Schiller". Ea „proclamă un nou ideal etic uman și literar profund umanist, bazat pe o problematică germană și pe crearea unui nou tip de om german, în spiritul stilului și concepției de viață ale antichității, ideal caracterizat și printr-o tendință rinascimentală către forme de expresie elegantă, echilibrată și calmă. *În sens restrîns*, prin literatura clasică se înțelege doar creația lui Goethe și Schiller și, mai ales, aceea dintre 1794—1805" (Mihai Isbășescu, *Istoria literaturii germane*, Editura Științifică, București, 1968, p. 202 — sublinierile ne aparțin). Autorul folosește termenul de *literatură*, pentru că face aceste precizări într-o „Istorie a literaturii", dar este clar că are în vedere *cultura clasică* germană, căci nu numai că aproape toți scriitorii citați sînt și cugetători, dar se referă direct și la filosofii clasici care nu au fost și scriitori: Kant, Hegel și alții.

[4] Titu Maiorescu, *Jurnal* și *Epistolar*, vol. I, studiu introductiv de Liviu Rusu, Ediție îngrijită de Geta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon, Editura Minerva, București, pp. 82—83, 1975.

[5] Titu Maiorescu, *Jurnal* și *Epistolar*, vol. I, Editura Minerva, 1975, pp. 19 și 82.

[6] Titu Maiorescu, *Jurnal* și *Epistolar*, vol. I, p. 81.

[7] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Titu Maiorescu și cultura germană*. (În „Revista de istorie și teorie literară" nr. 2/1988, p. 11).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Plecînd de la influența raționalismului rigid herbartian, însușit de Maiorescu, încă de la 17 ani, în logică și în propedeutica filosofică, dar și de la orientarea raționalistă și științifică a bătrînului profesor în cursurile sale de logică și de istoria filosofiei, unii cercetători au conchis că mentorul „Junimii" ar fi fost structural un raționalist rigid. În scrierile din tinerețe apare pe prim-plan afectivitatea, deși raționalismul este de asemenea evident. O cercetare atentă și fără prejudecăți duce la concluzia că structura gîndirii maioresciene din toate epocile se caracterizează printr-o unitate armonioasă între rațiune și sensibilitate sau afectivitate (deși nu totdeauna în aceeași proporție).

„Minte și inimă", adică raportul dintre rațiune și afectivitate, dintre filosofia raționalistă și poezie, a constituit o temă preferată în scrierile sale. Fără cunoașterea felului cum a văzut el acest raport de-a lungul anilor, nu vom putea înțelege nici structura lui sufletească și nici influențele care s-au exercitat asupra lui. Căci numai pe un teren favorabil pot prinde rădăcini idei venite din afară. Influențele nu sînt însușiri mecanice ale unor idei străine, ci asimilarea lor într-o conștiință în care acestea găsesc afinități sufletești.

După o criză sufletească în care, datorită studiilor de logică și de psihologie, ba chiar și de filosofia rigidă herbartiană, ajunsese să remarce predominarea în sufletul său a rațiunii asupra afectivității, în aprilie 1859 își exprimă entuziasmul că a găsit soluția împăcării, a echilibrului său sufletesc. Astfel, într-o scrisoare către sora sa, Maiorescu mărturisește: „Cum ți-am scris odinioară, credeam, Emilia, că, prin progresul rațiunii, este păgubită așa-zisa inimă. Însă știința are imperiul ei propriu, viu, în care, pentru mine, există atîta interes, ardoare, ba chiar atîta poezie, încît eu trăiesc mai mult în el și-i caut raporturile supreme cu oamenii. Și dacă am ajuns, în aceasta, la o treaptă vădită și dacă am prins o legătură mai aproape cu omenirea, o haltă de popas, unde *rațiunea și simțirea* se întîlnesc, atunci, Emilia, întreaga viață mi se așterne atît de fericită în față... Dacă am mers îndelung pe un țărm, pe țărmul științei abstracte, unde găsesc o punte de trecere spre realitate, cu atît mai fericit și mai conștient de forțele mele, trec dincolo, pe celălalt țărm, pe țărmul omenirii ; și mă odihnesc acolo fericit, în concordanță cu alți oameni" [8].

Remarcăm că această sinteză se face în interiorul unui orizont filosofic umanist. De acest spirit este pătrunsă și cartea sa *Considerații filosofice* (1860). Acolo, el îi critică pe erudiți și pe specialiștii care dau dovadă de lipsă de căldură, și de sensibilitate sufletească, comparîndu-i cu „o tufă de trandafir, ale cărui flori s-au vestejit și de ai cărui spini trebuie să ne ferim" [9].

Poziția de principiu o expune el într-un alt capitol din aceeași lucrare : „Viața psihică evoluată și demnă de respect apare numai acolo unde sen-

[8] Titu Maiorescu, *Jurnal* și *Epistolar*, vol. II, pp. 23—24.

[9] Titu Maiorescu, *Considerații filosofice*, în volumul *Scrieri din tinerețe (1858—1862)*, ediție îngrijită, prefață și note de Simion Ghiță, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 168—169. Metafora e împrumutată de la Ugo Fascolo. Iată citatul complet, reprodus de Maiorescu: „Possedesse un uomo dei dotti con angelica perfezione, s'egli avra il cuore sempre cosi morti, e quella faccia magistrale, non ranimata mai né dal sorriso dell allegria, né dal dolce raggio della pietà, sara per me un di que'rosai senza fiori che mi fanno temere le spine". (Titu Maiorescu, *Scrieri din tinerețe*, p. 277).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

timentul merge mînă în mînă cu raţiunea şi se lasă călăuzit de ea. Într-un anumit sens, totuşi, sentimentul poate prelua rolul raţiunii sau i se substituie acesteia" [10].

Aceasta nu constituie însă o atitudine provizorie, caracteristică tinereţii sale. El a revenit asupra raportului dintre „minte şi inimă" de multe ori, de-a lungul vieţii sale. Astfel, în eseul *Din experienţă* (1888), deci la vîrsta de 48 de ani, mentorul „Junimii" scria: „În fiecare om sînt cel puţin doi oameni: omul ideilor şi omul simţirilor (minte şi inimă). Vei greşi totdeauna dacă vei judeca pe om numai după ideile ce le exprimă, chiar dacă ai constatat că sînt adevăratele lui idei. Trebuie să aştepţi ocaziile de a-i constata adevăratele lui simţiri" [11]. Ideea a fost reluată într-un aforism din 1892 (reprodus şi în ediţia din 1908) tot în legătură cu experienţa de viaţă: „Cînd se află omul în momentele hotărîtoare ale vieţii nu-l mai conduce mintea, care arată numai alternativele. Direcţia finală o dă inima" [12].

Am zăbovit asupra acestei probleme pentru a spulbera opinia, încetăţenită în istoria noastră literară, că Maiorescu a fost structural o fiinţă raţionalist rigidă şi rece, realistă şi pragmatică, lipsită de căldură sufletească. Această opinie nu numai că este falsă în privinţa caracterului maiorescian, dar îndrumează pe o cale greşită şi cercetarea problemei influenţelor, ştiut fiind că influenţele externe se exercită numai în condiţiile în care ideile străine găsesc un mediu favorabil intern.

Influenţa culturii clasice germane asupra lui Maiorescu nu se limitează la afinităţi sufleteşti, ci a construit, pe baza acestui fond sufletesc favorabil, o conştiinţă filosofică şi estetică, din care au răsărit idei. Este semnificativă în acest sens scrisoarea din 25 iunie 1859, trimisă unui fost coleg de la Academia Theresiană, în care Maiorescu, îl sfătuieşte: „Citeşte mai ales de acolo pe Lessing, Herder, Wieland, Schiller, Goethe. Această lectură *îţi va oferi o sumă de idei noi*" [13].

Printre aceste idei, un loc central îl ocupă tocmai ideea unităţii dintre raţiune şi sensibilitate. Ea stă la baza literaturii clasice germane, dar şi a gîndirii sale *estetice*. Această idee se integrează, totodată, într-o conştiinţă etică umanistă. Se ştie că problema estetică fundamentală dezbătută de Maiorescu, atît în scrierile sale din tinereţe, cît şi în *Poezia română de la 1867* este aceea a *frumosului*, conceput ca sinteză armonioasă între sublim (elementul raţional) şi plăcut (elementul sensibil), problemă care are drept corolar raportul dintre ştiinţă (inclusiv filosofia) şi artă. S-a discutat mult *doar definiţia frumosului*, ignorîndu-se raporturile lui cu sublimul şi cu plăcutul, care ne apar mai importante.

Iată primul text maiorescian de estetică, datînd din 7 mai 1859: „Îţi aduci aminte de cuvintele din fruntea studiului despre patetic al lui Schiller: patosul nu este scopul artei, dar ca mijloc este foarte important pentru ea. Iar pe acestea, se bazează 3 orientări în dramă ca şi în muzică. Elementul sentimental-lacrimogen este reprezentat de orientarea

[10] Ibidem, p. 227.

[11] Titu Maiorescu, *Opere*, vol. I, 1978, p. 503.

[12] Ibidem, p. (vezi şi Titu Maiorescu, *Cugetări şi aforisme*, selecţie, introducere, note şi comentarii de Simion Ghiţă, Editura Albatros, Bucureşti, 1986, p. 43.

[13] Titu Maiorescu, *Jurnal şi Epistolar*, vol. II, p. 80.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

gen Birch-Pfeiffer-Kotzebue; aceasta face din patos scopul artei. Respingerea totală a patosului ca suferință fizică și îngăduirea numai a eroismului — iată drama franceză la Corneille; aceasta respinge patosul chiar (și) ca mijloc. Dimpotrivă, *clasicismul german seduce la Schiller și Goethe* prin admiterea suferinței fizice drept mijloc pentru a demonstra opoziția spirituală la aceasta. *Este clasic tocmai pentru că se află la mijloc între extreme*, lucru pe care încă Aristotel îl recunoaște drept cel mai ales. Pateticului din dramă îi corespunde în muzică melodia, opoziției spirituale, instrumentația în contrapunct și recitativul. În prima extremă — melodia, care gîdilă simțurile — a căzut muzica italiană, în cea de a doua — note care se leagă logic de sensul cuvintelor — Wagner. Ambele sînt deopotrivă false. *A admite melodia, dar a face să triumfe asupra melodiei imperiul spiritului este unicul adevăr, cum se manifesta el, clasic, bunăoară în uvertura lui «Don Juan»*'' [14], de Mozart. *Frumosul ideal este exprimat deci de clasicismul german.*

Să comparăm acum acest text din 1859 cu un fragment din cartea *Considerații filosofice...* (1860): *„Această idee a fost tratată cu o magistrală claritate de Schiller.* « Reprezentarea suferinței ca simplă suferință — spune el printre altele — nu este niciodată scop al artei, dar, ca mijloc al scopului, dobîndește o mare însemnătate. Finalitatea artei constă în a ne prezenta suprasensibilul » [15]. Dar « numai rezistența opusă puterii simțămintelor este capabilă să dezvăluie acel principu liber din noi. Ființa sensibilă este sortită unor crunte suferințe; iar patosul este indispensabil pentru a-i permite ființei raționale să-și manifeste independența și să acționeze. Eroul tragic să ne fie înfățișat mai întîi ca ființă sensibilă, pentru a face credibilă forța sa sufletească. Ceea ce îi cerem, așadar, drept trăsătură esențială poetului tragic este patosul; înfățișarea suferinței o va putea duce cît mai departe, cu condiția însă să nu afecteze scopul său final și să nu înăbușe libertatea morală » [16].

Calea de mijloc pe care trebuie să o urmeze arta dramatică este cea care înfățișează suferința ce opune rezistență, ca termen de comparație pentru învingătoarea *forță de caracter*. Cele două extreme posibile coincid cu cele două căi greșite care ar putea fi — și au fost — adoptate.

Una din aceste extreme constă în a înfățișa caracterul cu patos puțin. Un asemenea procedeu degenerează într-o declamare rece, care nu ne emoționează, pentru că emoția se naște numai din mișcare și luptă. Eroul nu arată a fi o ființă ce simte și suferă ca și noi, el se mulțumește să vorbească cu răceală despre cumpătul său; dar răceala lipsei de simțămînt ne lasă reci. Drept exemplu am putea cita *Horace* de Corneille, o tragedie care, în genul ei, își urmează calea cu o logică perfect clasică... [17]

[14] Titu Maiorescu, *Jurnal și Epistolar*, vol. II, ediție îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon, Editura Minerva, București, 1978, p. 49 (sublinierile ne aparțin).

[15] Vezi Friedrich Schiller, *Despre patetic*, în volumul *Scrieri de estetică*, traducere și note de Gheorghe Ciorogaru, Editura Univers, București, 1981, p. 98 și următoarea. În acest studiu, Schiller dezbate pe larg problema dramei, criticînd drama franceză (Corneille) care respinge patosul, dar și poziția contrară. În nota privitoare la citatul din Schiller, Maiorescu scrie că „Punctul de plecare al ideilor sale (ale lui Schiller) se află în *Critica judecății estetice de Kant (Scrieri din tinerețe*, p. 286).

[16] Vezi Fr. Schiller, *Despre patetic*, *op. cit.*, p. 98.

[17] În continuare, Maiorescu dă un fragment din *Horace* actul II, de unde rezultă caracterul pur declamator, lipsit de patos al acestei drame a lui Corneille. (Vezi *Scrieri din tinerețe*, pp. 199—200).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cealaltă extremă constă în a înfăţişa patosul, fără a-i da drept contrapondere un caracter eroic. Acest procedeu degenerează într-o melodramă nesfîrşită, al cărei model cel mai penibil ne pare a fi *Ugolino Gerhardesca* de Gerschtenberg [18]; piesă în care moartea prin înfometare a contelui Ugolino şi a copiilor săi este înfăţişată, cum spune Hoffmeister, biograful lui Schiller, « cu imaginaţia unui călău ». Din aceeaşi categorie fac parte melodramele lui Kotzebue...

Prin analogie, putem transpune aceeaşi idee pe tărîmul muzicii. Aici, de asemeni, găsim cele două elemente ce corespund, una caracterului omului superior, iar cealaltă suferinţelor fiinţei sensibile... superiorităţii de caracter, principului raţional îi corespunde armonia, în timp ce melodia reprezintă pateticul sensual [19].

Una din extreme ar fi deci armonia lipsită, din principiu, aproape total de melodie (Richard Wagner şi şcoala sa). Calea aceasta greşită poate fi comparată cu tragedia clasică franceză.

Cealaltă extremă ar fi melodia lipsită aproape total de armonie (muzica italienească modernă, cu excepţia lui Rossini). Acestei căi greşite îi corespunde în dramaturgie melodrama.

Între cele două (extreme), pe « aurea mediocritas », pe calea mijlocie aurie, păşeşte, veşnic tînără şi frumoasă, muzica acelor *maeştri germani* pe care pe drept îi numim *clasici*, iar ca exemplu *al fericitei contopiri a celor două extreme* propun inimitabila uvertură a lui *Don Giovanni* de Mozart'' [20].

Remarcăm că atît ideea fundamentală, cît şi cadrul în care o dezbate sînt aceleaşi. În ultimul text, tînărul Maiorescu dezbate problema mai pe larg, dînd citate din Schiller, a cărui influenţă este confirmată.

Problema fundamentală dezbătută de Maiorescu în cele două texte este aceea a *frumosului*. Înţeles ca o contopire organică dintre sensibilitate şi raţiune. Frumosul este reprezentat de clasicismul german, atît în dramă (Lessing, Schiller şi Goethe), cît şi în muzică (Mozart şi Beethoven). Atenţia principală a lui Maiorescu este îndreptată spre critica celor două extreme, unilaterale — pateticul şi sublimul — axate exclusiv pe sensibilitate afectivă, respectiv pe raţiunea rece. Căci, nici sublimul şi nici pateticul nu constituie idealul artei. „Cînd asculţi *Lohengrin* al lui Wagner — scria el în 1859 — ai impresia sublimului, eşti pătruns de respect faţă de marele geniu care a putut crea atîtea. Dar tocmai această impresie constituie pentru mine o dovadă că orientarea lui Wagner e greşită. Sublimul se adresează raţiunii şi e prea grav pentru a putea deveni obiect unic al artei'' [21].

În conferinţa din 1861 însă, intitulată *Vechea tragedie franceză şi muzica lui Wagner*, Maiorescu va adopta definiţia hegeliană a frumosului, care, în fond, merge în prelungirea viziunii schilleriene, păstrînd totuşi cadrul analizei. Căci preocuparea principală o constituie tot critica direc-

[18] Face parte din mişcarea „*Sturm und Drang*'' („Furtună şi avînt'') care pune accentul pe elementul efectiv, sensibil şi iraţional. (S.G.)

[19] „Melodia este viaţa sensibilă a poeziei'' îi scria, în 1810, Beethoven, Bettinei Brentano. (Nota lui Maiorescu, *Scrieri din tinereţe*, p. 297).

[20] Titu Maiorescu, *Consideraţii filosofice*, în volumul *Scrieri din tinereţe*, ed. cit., pp. 119–201, s.n.

[21] Titu Maiorescu, *Jurnal şi Epistolar*, vol. II, p. 50.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

țiilor unilaterale, axate doar pe sensibilitate afectivă — *pateticul* (acum preferă însă termenul de *fermecător*) sau numai pe rațiune — *sublimul*. Exemplele sînt tot tragedia *Horace* de Corneille și muzica lui Wagner. Deși rezumatul publicat în *Der Gedanke* este scurt (circa 2 pagini), Maiorescu se referă totuși și la izvorul poziției sale în problema tragediei, care este tot Schiller. „Din punct de vedere dramatic — scrie el în spiritul lui Schiller — caracterul devine frumos atunci cînd principiile și înclinațiile se întrepătrund pe deplin și, o dată cu aceasta, lupta dintre ele se aplanează. Lupta însăși, devenită o condiție esențială a frumosului dramatic, o numesc, *după exemplul lui Schiller*, patetismul tragediei" [22]. Viitorul critic se mai referă la Schiller și pentru a răspunde unor critici.

În răspunsurile la observațiile participanților la discuții, Maiorescu apără poziția hegeliană, opunînd-o concepției estetice formaliste a lui Herbart. Remarcăm că, pentru a exprima mai bine definiția hegeliană a frumosului ca manifestare a ideii în materia sensibilă, Maiorescu se raportează la cuvintele lui Goethe:

> Ce ar fi aparența, căreia i-ar lipsi esența?
> Ce ar fi esența, dacă n-ar apărea?" [23]

Constatăm că, în toate cele trei variante ale problemei estetice abordate, baza o constituie concepția clasicismului german, care, în 1861, va fi însușită în expresia ei filosofică din concepția lui Hegel. De altfel, marele dialectician se integrează în cultura clasică germană (este un produs filosofic al ei) și recunoaște deschis descendența poziției sale din Schiller și, în ultimă instanță, din Kant. Influența lui Hegel este evidentă în 1861, dar mai persistă încă influența lui Schiller [24].

Este clar că despre influența lui Herbart asupra gîndirii estetice maioresciene nu poate fi vorba. Am putut remarca faptul că, în varianta din 1859, Herbart nici nu e pomenit, iar în cea din 1861, este chiar criticat. Și în cartea *Considerații filosofice* din 1860, tot pe clasicismul german — în special pe Schiller — se întemeiază, cu toate că dezbătea problema în contexte filosofice herbartiene: *Părțile filosofiei* (cap. III) și *Chestiuni de psihologie* (cap. IV). Totuși, de Herbart nici nu pomenește în demonstrațiile din conținutul textelor estetice, ci doar îl menționează într-o notă de la sfîrșitul cărții, printre cei care admiră tragedia clasică franceză, adică o directivă socotită de el unilaterală. Iată textul, în întregime, pentru a ne da seama că nu este vorba de influența concepției estetice a lui Herbart, ci de o simplă părere despre tragedia franceză, în special a lui Corneille. „Este însă interesant să citățm părerea lui Herbart despre piesă *(Horace)*: « Subiectul este excelent prin faptul că oferă o mulțime de raporturi estetice; mai mult: raporturile acestea fiind strîns legate, ele se constituie într-un întreg, în mod aproape spontan. Două familii duc povara luptei dintre două popoare; în timp ce femeile suferă amar (deși nu fără curaj),

[22] Titu Maiorescu, *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner* (1861) în volumul *Scrieri din tinerețe*, p. 350 (sublinierea îmi aparține).

[23] *Scrieri din tinerețe*, p. 320.

[24] Vezi *Prelegeri de estetică*, vol. I (traducere de D.D. Roșca), Editura Academiei R.S.R., p. 113—115. Asupra influenței lui Hegel asupra gîndirii estetice din tinerețe a lui Titu Maiorescu a se vedea studiul autorului acestor rînduri, publicat în „Revista de filosofie" nr. 3—4/1991.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

creşte vitejia bărbaţilor. Sentimentului patriotic al lui Horaţiu, căruia îi este promisă victoria, poetul îi conferă o asprime şi o exacerbare care duc la uciderea Camelieï şi astfel dau tragediei caracterul ei unitar. Această operă remarcabilă este preţuită la noi mai puţin decît merită. De ce oare? Poate nu am greşi răspunzînd : pentru că este prea riguroasă, prea desăvîrşită, pentru că, în felul ei este prea perfectă »" [25].

Deşi, *din punct de vedere moral*, al sacrificiului pentru principii înalte, şi Maiorescu admiră piesa lui Corneille, *din punct de vedere estetic* însă el este de altă părere decît Herbart. „*Cauza* (pentru care piesa lui Corneille nu plăcea în Germania n.n.), *pare a fi alta*, precizează viitorul critic : Horaţiu nu place, nu pentru că este în felul său prea desăvîrşit, ci pentru că este desăvîrşit, într-un fel imperfect [26], deoarece e lipsit de patetic" [27].

Este evident că, în acest singur text herbartian, plasat într-o notă de la sfîrşitul volumului, nu putem depista nici cea mai mică influenţă a esteticii herbartiene asupra lui Maiorescu.

În schimb, aderenţa sa la concepţia schilleriană este depistabilă şi în alte părţi ale cărţii sale. Astfel, în capitolul III *Părţile filosofiei* — expuse în structura concepţiei herbartiene — după ce prezintă etica în spiritul concepţiei lui Herbart, expune estetica propriu-zisă după Schiller. „*Cîteva chestiuni de estetică au fost excelent tratate de Schiller*. Se impune să cităm aici următoarele consideraţii comparatiste făcute de el : « Obiectele plăcute încîntă doar simţurile şi tocmai prin aceasta se deosebesc de Bine, care încîntă numai raţiunea. Ele plac prin materia lor, pentru că simţurile nu pot fi afectate decît de materie ; iar tot ce constă în formă place doar raţiunii.

Frumosul, ce-i drept, încîntă prin prisma simţurilor şi prin aceasta se deosebeşte de Bine ; prin forma sa însă, încîntă raţiunea iar prin aceasta se deosebeşte de plăcut. Deosebirea dintre frumos şi plăcut, oricît de mare ar fi în celelalte privinţe, se observă mai greu. Frumosul se aseamănă cu plăcutul prin faptul că se cere oferit mereu privirii şi că ne încîntă prin aspectul său. Dar se deosebeşte mult de plăcut prin faptul că ne încîntă prin formă, nu prin vre-o senzaţie materială. Ce-i drept, îi place subiectului dotat cu raţiune prin faptul că acest subiect este dotat şi cu simţuri ; dar subiectului sensibil îi place numai în măsura în care acesta este dotat şi cu raţiune » [28]. Într-o notă privitoare la acest text, împrumutat din dizertaţia lui Schiller *Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästetische Gegenstände* (Consideraţii întîmplătoare despre felurite chestiuni de estetică), Maiorescu remarcă : „În această dizertaţie, Schiller se bazează întru totul pe teoria lui Kant. Punctul de plecare al ideilor sale se află în *Critica judecăţii estetice* de Kant (vol. III, *Opere complete*, editate de Hartenstein, 1831, p. 46—62, p. 92 şi următoarea)" [29].

[25] Titu Maiorescu, *Consideraţii filosofice* în volumul *Scrieri din tinereţe*, p. 296.

[26] Din punct de vedere estetic, precizăm noi.

[27] Titu Maiorescu, *op. cit.*, p. 296.

[28] Cf. Titu Maiorescu, *Consideraţii filosofice* în volumul *Scrieri din tinereţe* p. 184. Vezi şi Friedrich Schiller, *Consideraţii sporadice asupra unor probleme estetice* în volumul *Scrieri estetice* p. 173 (traducerile textelor din scrierile lui Schiller şi a pasajelor schilleriene din *Consideraţiile filosofice* ale lui Maiorescu diferă însă ca stil şi terminologie).

[29] Titu Maiorescu, *Scrieri din tinereţe*, p. 286.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În însemnările sale din 1859, găsim şi unele reflecţii asupra semnificaţiei morale — umaniste — a artei, mai ales sub influenţa lui Herder. Impresia sublimului — consideră el — o putem avea „pretutindeni unde obiectul depăşeşte graniţele capacităţii noastre sensoriale (de aceea Jean Paul defineşte sublimul ca infinitul aplicat)" [30]. Cu toate că, la prima impresie, în contemplarea infinitului sublim — cerul înstelat bunăoară — „sîntem respinşi în cele mai înguste limite ale individualului", el nu ne inspiră umilinţă, cum susţin teologii. Căci, „ultima impresie a unui obiect sublim cu privire la noi înşine este : mîndrie, recunoaşterea superiorităţii spiritului". Sîntem mîndri pentru că avem conştiinţa de sine, care este cel mai sublim lucru de pe pămînt. Măreţia naturii trezeşte în noi sentimentul de demnitate, creşte încrederea omului în valoarea lui.

O semnificaţie etico-socială umanistă superioară cere însă contemplarea *frumosului.* Maiorescu dă ca exemplu contemplarea priveliştei oferite de oraşul Braşov, „care are cea mai frumoasă aşezare din cîte cunosc... Priveliştea acestui oraş nu oferă această mîndrie, această întoarcere la sine şi la propria valoare (ca impresia sublimului). Dimpotrivă, în timp ce vezi orizontul mărginit pretutindeni de munţi, iar prezentul mărginit de monumentele trecutului, limitele propriului eu sînt inundate (căci « orice reprezentare provoacă sensul contrar » — Goethe), fiinţa sa se extinde pînă la perceperea umanităţii — şi niciodată nu simţi mai bine măreţia umanismului lui *Herder* decît pe înaltele alei ale acestui oraş minunat" [31].

Ecouri estetice ale umanismului lui Herder găsim şi în cartea sa *Consideraţii filosofice* (1860). Ele se datoresc mai mult viziunii sale filozofice" umanist-antropologice decît concepţiei estetice propriu-zise. „Influenţa exercitată de ideea de opoziţie (dintre impresii, reprezentări etc.) asupra mitologiei şi, mai general, a poeziei, a fost studiată de Herder în *Fragmente de literatură şi artă*... E drept că nimeni aproape nu-l mai citeşte pe Herder. Anul trecut, în cursul unei convorbiri cu un « literat » de seamă berlinez, a fost evocat din nefericire şi Herder. *Entuziasmului trezit în mine de lucrările lui Herder în domeniul esteticii*, el îi răspunse demn şi epigramatic : « pentru noi, Herder e depăşit ». Nimeni nu neagă că ştiinţa trebuie să realizeze progrese şi că se impune să rectificăm greşelile comise. Dar a uita că, în domeniul spiritului, cel ce depăşeşte pe altul datorează forţă şi ştiinţă celui depăşit, denotă o jalnică îngustime de minte" [32]. Rămînînd cu admiraţie mai ales pentru umanismul lui Herder, constatăm că, în estetică, Maiorescu şi-a însuşit concepţia lui Schiller despre frumos, dezvoltată apoi în formă originală de Hegel. În orice caz, Maiorescu nu va mai susţine o legătură directă între bine şi frumos, între artă şi morală. Deşi referirile sale la estetica lui Herder nu au o semnificaţie majoră, le-am menţionat totuşi pentru a arăta că viitorul critic avea un orizont intelectual mai larg.

Un argument important în favoarea influenţei culturii clasice germane asupra gîndirii estetice a lui Maiorescu îl constituie însuşi cadrul literaturii dramatice, în care este dezbătută ideea de frumos, cadru care-l exclude cu desăvîrşire pe Herbart. Am constata că, în toate variantele ei, problema

[30] Titu Maiorescu, *Jurnal şi Epistolar*, vol. II, p. 111.
[31] Titu Maiorescu, *Jurnal şi Epistolar*, vol. II, pp. 111—112.
[32] Titu Maiorescu, *Consideraţii filosofice*, p. 295.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

frumosului și a raportului său cu plăcutul (sau fermecătorul) și cu sublimul a fost pusă de viitorul critic în scrierile din tinerețe în cadrul genului dramatic. Or, Maiorescu a preluat din cultura germană nu numai înțelegerea frumosului, ci și *cadrul însuși*, în care a fost dezbătută problema de către Lessing, Schiller și Goethe. Se știe că clasicismul german s-a născut prin eliberarea lui de cel francez, datorită unei interpretări proprii date clasicismului antic. De aceea, nu numai Schiller, ci și Lessing pleacă, în elaborarea concepțiilor lor estetice (cel puțin în interpretarea dramei) de la critica tragediei franceze, în special a celei create de Corneille. În lucrarea sa *Dramaturgia hamburgheză*, foarte importantă pentru teoria sa asupra dramei, Lessing încearcă să pună bazele unei drame naționale moderne, în opoziție cu viziunea franceză a lui Corneille. Ca și Friedrich Schiller mai tîrziu, autorul lui *Laocoon* îi reproșează dramaturgului francez că pasiunea este doar descrisă și nu trăită de personajele tragediei create de el. „Dezvoltarea pasiunii trebuie să ia amploare și să crească limpede și plauzibil, sub ochii noștri, nu doar să fie descrisă. Caracterul atribuit personajelor trebuie susținut de ceea ce le vedem făcînd, iar nu de ceea ce ni se spune că sînt... Lessing credea în efectul înălțător al dramei, dar accentul pus pe morală de către Corneille și Gottsched îl găsea ridicol" [33].

Lessing recunoaște valoarea moral-educativă a literaturii, cu condiția însă ca aceasta să aibă „veracitatea poetică", să nu fie doar declamatorie sau pur raționalistă, idee care, conștient sau inconștient, și-a însușit-o și Maiorescu. Lessing a exercitat o influență remarcabilă asupra literaturii germane ulterioare. „Însemnătatea principiilor enunțate în *Dramaturgia de la Hamburg* — scrie un competent cercetător al literaturii clasice germane — a fost recunoscută pe de-a întregul de către Herder și a exercitat apoi o influență covîrșitoare asupra lui Goethe și Schiller. Pentru vijeliosul avînt luat curînd după aceea de drama germană, *Dramaturgia de la Hamburg* a fost de o importanță hotărîtoare" [34].

Referirile la Corneille sînt și mai numeroase în scrierile lui Schiller, izvorul cel mai bogat și mai direct al gîndirii estetice a lui Maiorescu, care se va referi însă și la Goethe. Prin urmare, izvorul prim al viziunii estetice maioresciene îl constituie teoria dramei din clasicismul german. Orientarea ei fundamentală era nu numai refuzul raționalismului excesiv, ci și a absolutizării imaginației și sensibilității. Ernst Cassirer remarcă faptul că, respingînd raționalismul excesiv, gîndirea estetică a clasicismului german nu are oroare de sistem, ca bunăoară gîndirea lui Shaftesbury — întemeietor al esteticii engleze — sau ca esteticienii elvețieni ai vremii, „campioni ai imaginației". El subliniază faptul că, încă de la întemeierea ei de către Baumgarten, estetica a evitat conflictul dintre sensibilitate și rațiune, preconizînd fuziunea dintre ele. „Baumgarten este primul gînditor care s-a sustras dilemei dintre « sensualism » și « raționalism », care a amorsat o *sinteză* nouă și productivă între rațiune și sensibilitate" [35].

[33] Katharine Everett Gilbert si Helmuth Kuhn, *Istoria esteticii*, ediție revăzută și adăugită, în românește de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1972, p. 278.

[34] Paul Langelder, *Studiu introductiv* la Götthold Efraim Lessing, *Opere*, vol. I, Editura de Stat pentru Literatură și Artă (1958), p. 24.

[35] Ernst Cassirer, *La philosophie des lumières*, traduit de l'allemand par Pierre Quillet, Fyard (Paris, 1970), p. 342.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar Baumgarten, remarcă autorul *Filosofiei luminilor*, a fost doar teoretician, influența sa fiind limitată la un cerc restrîns. Traducerea lui în creația literară a fost făcută de literatura clasică germană, de scriitorii-filosofi Lessing, Herder, Goethe, Schiller. Lessing a fost primul care a depășit acest cerc restrîns și a făcut sinteza dintre gîndire și acțiune, dintre teorie și viața literar-artistică. „Estetica lui Baumgarten, care ne-a deschis o perspectivă asupra antropologiei lui Herder, scrie Cassirer, ne permite acum să sesizăm importanța *Scrisorilor asupra educației estetice* de Schiller" [36].

Așadar, nu Herbart și nici chiar Hegel, ci dezvoltarea unei întregi mișcări literare germane, orientată pe o anumită direcție estetică este aceea care l-a influențat pe Titu Maiorescu în formarea viziunii sale prime asupra frumosului. În spiritul acestei viziuni, peste care s-a așternut apoi cea a lui Hegel, a acționat criticul nostru în orientarea estetică a creației literare din România.

Maiorescu a fost influențat de literatura clasică germană, în special de Schiller și de Goethe și în *teoria romanului popular*. Ea a fost dezvoltată mai tîrziu, dar germenele ei se află încă în cartea din 1860.

Viziunea estetică a clasicismului german se deosebea de cea a clasicismului francez și prin suflul ei dinamic. În același spirit dinamist înțelege și Maiorescu drama pe care o opune romanului. „Drama — scrie el — reproduce o acțiune. Aceasta nu trebuie să-l stimuleze pe erou din afară, ci se cuvine să purceadă firesc din caracterul lui, izvorînd din necesitate. Prin trăsătura aceasta se deosebește drama de roman... Prin urmare, drama și romanul constituie contrarii. Eroul romanului, prin excelență pasiv, este determinat de împrejurări; personajul principal al dramei, prin excelență activ, determină el însuși împrejurările" [37].

Expunînd această concepție dinamistă a dramei, opusă atitudinii pasiviste a eroilor din roman, viitorul critic se referea, în 1860, la teoria schilleriană care, remarcăm noi, este în concordanță și cu viziunea lui Lessing.

Această teorie a romanului a fost reluată de Maiorescu peste două decenii în studiul *Literatura română și străinătatea* (1882). Analizînd unele romane și nuvele românești și străine, Maiorescu consideră că „se poate formula de-a dreptul un nou principiu estetic în privința romanului modern, în deosebire de tragedie" [38]. De data aceasta, nu se mai referă la Schiller, ci numai la Goethe, la care, în 1860, făcea doar o aluzie indirectă [39].

„Se știe, și acest punct se află studiat în multe tratate de estetică și *formulat de Goethe* — scria el în 1882 — că, în tragedie, persoana principală este, mai întîi de toate, activă, este izvorul propriu al faptelor sale, prin care se înlănțuiește catastrofa finală; și în această activitate, problema tragică este cu atît mai clară și cu atît mai măreață, cu cît acea persoană este mai puternică, mai puțin strîmtorată prin mărginirea împrejurărilor

[36] Idem, *op. cit.*, p. 342.

[37] Titu Maiorescu, *Considerații filosofice* (1861) în volumul *Scrieri din tinerețe*, p. 198.

[38] Titu Maiorescu, *Opere*, vol. II, ediție, note, comentarii, variante inedite de Georgeta Rădulescu-Dulgheru și Domnica Filimon, Editura Minerva, 1984, p. 20.

[39] Vorbind de dramă, al cărui eroi sînt activi, spre deosebire de ai romanului care sînt pasivi, Maiorescu continuă: „Să facem o comparație între *Wilhelm Meister* de Goethe și *Wallenstein* de Schiller" (*Scrieri din tinerețe*, p. 198).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și, prin urmare, mai liberă să lucreze după firea sa individuală. De aceea, subiectele tragediei sînt mai ales regii și eroii, în genere un tip de o puternică individualitate, dar fără nici o mărginire națională și afară de orice idee tipică de clasă.

În roman și în nuvelă, din contra, persoana principală este, în esență, pasivă și, departe de a stăpîni la început împrejurările, este ea stăpînită și bîntuită de ele și trece prin conflicte tocmai din cauza întîmplărilor din afară. De aceea, susținem acum noi, subiectul propriu al romanului este viața specific națională, și personajele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țăranului și a claselor de jos'' [40].

Nefiind satisfăcut de simpla menționare a lui Goethe, Tudor Vianu a întreprins cercetări asupra sursei precise a acestor idei maioresciene. Esteticianul nostru a ajuns la concluzia că Maiorescu se referă în concret la *Wilhelm Meisters Lehrjare* (cartea V, cap. 7) [41]. Tudor Vianu remarcă însă că și Hegel consacră comparației dintre eroul tragic și cel epic mai multe pasaje din *Prelegeri de estetică*, dînd, spre ilustrare, cîteva citate. El conchide că Maiorescu s-a referit și la filosoful german atunci cînd vorbește de „multe tratate de estetică''. Ținem să reamintim că în 1860 Maiorescu se referea în principal la Schiller, nu la Goethe [42].

În orice caz, este clar acum că influența lui Schiller și a lui Goethe asupra gîndirii estetice a lui Maiorescu a fost fundamentală. La ea, s-a adăugat ulterior și cea a lui Hegel, care, în fond, continuă pe plan filosofic gîndirea estetică a marilor săi înaintași.

[40] Titu Maiorescu, *Opere*, ed. cit., vol. II, pp. 20—21.

[41] Vezi Tudor Vianu, *Noi izvoare ale esteticii lui Titu Maiorescu* în *Opere*, vol. I, p. 350—353.

[42] Remarcăm că încă din *Aforisme etice, estetice și critice*, scrise prin anii 1862—1863, Maiorescu dă o mai mare atenție lui Goethe. În fragmentul *Despre tehnica poeziei* (vezi *Scrieri din tinerețe*, pp. 322—324) el se referă numai la poeziile lui Goethe, fără să-l menționeze măcar pe Schiller. În orice caz, Goethe a trecut pe primul plan, făcînd mai multe referiri la creația sa și în *Critice*. Am examinat mai pe larg această problemă în articolul *Influența lui Hegel asupra gîndirii estetice maioresciene* (publicat în „Revista de filosofie'' nr. 3—4/1991), unde se va putea vedea și tranziția de la Schiller la Hegel.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LIVIU REBREANU, *OPERE*, VOL. 15

Ediție critică de Niculae Gheran. Stabilirea textului în colaborare cu Nedeea Burcă, Edit. Minerva, 1991

În ordinea firească a lucrurilor, piesele de bază ale prezentului volum, 15, din seria ediției critice Liviu Rebreanu, *Metropole* și *Amalgam*, ar fi trebuit să fie incluse imediat după romane și piesele de teatru, deci înaintea cronicilor dramatice, adunate din periodice și care au format materia volumelor 12, 13, 14. Dar cîte lucruri nu erau firești în domeniul editării textelor clasice (și nu numai) înainte de decembrie 1989. Niculae Gheran, autorul monumentalei ediții critice Liviu Rebreanu, ca și al unei biografii foarte documentate a scriitorului, a trebuit să efectueze un adevărat slalom uriaș, spre a evita capcanele cenzurii. Așa, el a amînat și apariția romanului *Gorila*, pînă ce s-a putut înarma cu datele jurnalului și ale corespondenței, pe atunci inedite, ce l-au ajutat substanțial în explicarea adevăratului substrat politic al cărții, care era foarte greșit înțeles. Ne îndoim dacă ar fi reușit aceeași performanță cu volumele *Metropole* și *Amalgam*, fără a face dureroase concesii de text. Dar iată că șansa l-a însoțit pe Rebreanu, ca și pe redutabilul său editor. Chiar dacă ordinea cronologică și a împărțirii pe genuri a fost încălcată, ne aflăm în cele din urmă în fața unui text integral, și aceasta ni se pare de o importanță capitală.

Sigur, volumul acesta nu se ridică din punct de vedere valoric la nivelul celor cuprinzînd romanele, inclusiv de raftul al doilea, precum *Gorila*, *Amîndoi* și *Jar*, dar conține bogate și semnificative surse documentare, mai ales în *Amalgam* și în lucrările istorice de popularizare, precum *Răscoala moților*.

Să le trecem în revistă pe rînd.

Cu *Metropole*, literatura noastră de călători se îmbogățește cu încă un titlu, însă, din păcate, nu cu unul de referință, comparabil cu însemnările lui N. Iorga, M. Sadoveanu, M. Ralea și chiar Ion Petrovici. Rebreanu nu era de loc un descriptiv, încercînd să susțină permanența interesului literar aproape exclusiv prin imaginea omului. Simțindu-și handicapul, el caută o justificare : „...într-o călătorie mai important decît toate privelиștile, peisagiile și minunile naturii, rămîne omul". Și totuși spiritul de observație nu-i lipsește, chiar dacă e altfel direcționat, și nu o dată în mod profitabil. Pagina lui de „călătorie" pare inexpresivă și ternă, dar impresia scriitorului despre un aspect sau altul al realității se dovedește adesea relevantă pentru concepția lui estetică și opiniile politice, pentru atitudinea lui critică față de o seamă de realități naționale sau europene. Și apoi talentul (chiar dacă nu e descriptiv) se regăsește, nu s-ar putea altfel la un mare scriitor, în alte împrejurări și la alte nivele.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 361—367, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pînă să ajungă la Berlin, — călătoria în cele trei metropole, Berlin, Roma, Paris are loc în 1926, 1927 — autorul este izbit de murdăria, gălăgia şi îmbulzeala, de aspectul oriental (din păcate, prezent şi azi şi încă la o scară mărită) al Gării de Nord, şi de asemeni, de birocraţia românească, pe care, mai tîrziu, comunismul n-a făcut decît s-o exacerbeze. Formalităţile de plecare sînt atît de greoaie şi atît de încete, încît delegaţia de scriitori români condusă de Rebreanu, care urma să participe la un congres al breslei la Berlin, se suie în tren la Bucureşti, chiar în ziua cînd se deschideau lucrările amintitului conclav, ajungînd acolo exact în momentul închiderii, ceea ce-l va face să spună: „Şi congresul pentru noi, s-a isprăvit înainte de a fi început". Nici punctul nostru de frontieră nu-i face o impresie mai bună, unde „trenul e înconjurat de soldaţi cu baioneta la armă parcă ar fi un convoi de condamnaţi".

Mai puţin tentat să privească şi să descrie peisajul, scriitorul este în schimb, interesat să cunoască oameni, să intre în vorbă cu ei şi să le afle gîndurile şi simţirile, ce traversează nu o dată sfera politicului. Iată, spre pildă, cînd se află pe teritoriul Poloniei, discuţia cu un rutean, „naţionalist înflăcărat" visînd „o mare Ucrainâ care să cuprindă tot pămîntul locuit de ucraineni". Acesta îi ura pe ruşi datorită politicii lor de deznaţionalizare a etniilor subjugate, continuată şi după revoluţia din 1917: „Sovietismul rusesc ştie să înăbuşe Ucraina, tot aşa de bine ca şi ţarismul". Aşa vor face peste mai puţin de douăzeci de ani, cu Basarabia şi Bucovina de nord. Este invocat mareşalul Pilsudski, care tocmai atunci prelua puterea în Polonia, printr-o lovitură militară. Acesta ar fi fost interesat în garantarea unei Ucraine puternice şi independente, care să îndepărteze de graniţele Poloniei primejdia rusească. Un asemenea stat-tampon ar fi un „scut pentru Europa, un zăgaz formidabil împotriva asiatismului rusesc". Ideea a revenit recent în actualitate după dezagregarea Uniunii Sovietice.

Birocraţia românească n-a rămas în ţară, ea pătrunde şi la reprezentanţele noastre diplomatice din străinătate. La Berlin, Rebreanu constată că toţi „înalţii" funcţionari ai Legaţiei absentează sau sînt indisponibili, audienţele acordîndu-le un bătrîn şi sceptic portar: „Dacă aţi vorbit cu mine, să fiţi siguri că mai mult nu veţi afla de la nimeni. Şi apoi nu se ştie dacă chiar al doilea domn consilier de legaţie are să vă poată primi, căci de obicei şi dumnealui e foarte ocupat şi n-are timp". Critica diplomaţiei noastre ineficiente, sub raport propagandistic, ţinîndu-se numai de activităţi mondene, o va face scriitorul şi la Roma şi la Paris.

Capitala germană, văzută noaptea, îl şochează prin libertinaj, — prin „atîta carne goală exhibată ostentativ lăcomiei publice". Este aproape indignat, deşi nu din pudibonderie, de revistele pornografice, organul de publicitate al homosexualilor, clubul lesbienelor, asociaţia hermafroditelor. Republica germană „decretînd libertatea nelimitată, ar fi rupt zăgazurile tuturor drepturilor". Dar ceea ce părea atunci o reacţie de compensaţie, consecutivă războiului, a devenit azi obişnuinţă în capitalele şi marile oraşe europene, iar exhibiţiile au luat forme, ce lasă cu mult în urmă cabaretele Berlinului şi Parisului de acum 65 de ani.

O vizită la Sanssouci, unde se înalţă cele două palate ale lui Frederic cel Mare, face pe scriitor să mediteze asupra raportului dintre om şi rege, reflectat pînă şi în cele două construcţii, foarte bine caracterizate din punct

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de vedere psihologic. În Noul Palat, Frederic „a fost rege, dincolo, la Sanssouci, a fost numai om. Aici, camera lui de lucru a rămas bogată, vastă, severă, greoaie, impozantă, pe cînd dincolo, biblioteca era atît de caldă și de intimă și de simpatică. Aici trăia și lucra pentru lume, dincolo pentru sine însuși. Acolo putea fi bun prieten cu d-l Voltaire, aici numai cu mareșalii și miniștrii".

La Berlin, ca și la Roma, Rebreanu este foarte interesat de aspectele vieții politice. O vizită a orașului vechi în trăsură pare expediată, în timp ce atenția lui se îndreaptă insistent spre ceea ce se *întîmplă* în stradă, unde asistă la o manifestație comunistă, unde tinerii agitînd steagul roșu cu secera și ciocanul și avînd în frunte un șef purtînd șapcă rusească, mărșăluiesc militărește, cîntînd „Internaționala". Își pune întrebări ce echivalează cu tot atîtea intuiții, ce aveau să fie confirmate de istorie. Comuniștii, agresivi, îi înfruntă pe democrații care se refugiază în compromisuri „pentru a evita sau a amîna baremi scadența răfuielii". Revoluția, notează Rebreanu, se va face în Germania, „după pilda și asemănarea moscoviților", adică cu gloanțe în ceafă. Ceea ce s-a și petrecut, chiar dacă totalitarismul ajuns la putere n-a fost comunist. Scriitorul pare să presimtă acest lucru, atunci cînd se întreabă, punînd punctul pe i: „Sau poate mîine alții, mai îndrăzneți decît comuniștii, vor veni să culeagă roadele slăbiciunilor actuale, să poruncească și să stăpînească?" Și, într-adevăr, va veni Hitler peste mai puțin de zece ani. El va specula, printre altele, și spiritul de disciplină german, care e capabil să facă orice (chiar și o revoluție) dacă are ordin.

Dacă la Berlin, Rebreanu e dezamăgit de coloanele defilînd cu steagul roșu, de situația politică incertă a Republicii de la Weimar, care putea să alunece oricînd, fie spre extrema stîngă, fie spre extrema dreaptă, cum s-a întîmplat, la Roma este efectiv încîntat de fascismul italian. Iată motivul principal pentru care volumul *Metropole* n-ar fi putut apărea înainte de decembrie 1989. Ba și unul dintre motivele pentru care scriitorul a fost acuzat de simpatii pentru legionarism, fiind invocat — culmea! — romanul *Gorila*, care condamna tocmai totalitarismul! Informația precară, necunoașterea jurnalului și a corespondenței puteau duce la asemenea concluzii false. Dar în 1927 el se manifesta ca un entuziast al lui Mussolini (și nu era singurul dintre intelectualii români!), mai întîi, pentru că fascismul italian se afla într-o fază constructivă (deschisese o mulțime de mari șantiere, oferind numeroase locuri de muncă) și apoi pentru că nu ajunsese la intoleranțele și agresivitatea nazismului, care vor veni mai tîrziu, în 1936, după declanșarea războiului din Abisinia. Totuși fascismul rămînea în esență un regim totalitar.

Să vedem cum îl receptează Rebreanu, aflat și el într-o fază de entuziasm naiv.

Chiar de la granița Italiei, el admiră „energia tînără și ocrotitoare" a miliției în cămașă neagră și se lasă fascinat de imnul fascist *Giovinezza*, care ar exprima „biruința tinereții". Fascismul, prin elanul său creator (adoptînd — nu întîmplător — lozinca lui Lenin — „cine nu lucrează — nu mănîncă") a eliminat cunoscuta etichetă romantică de „dolce farniente", care nu vedea în Italia decît o țară de ruine, de muzică și de artă, iar în poporul italian un fel de paznic leneș și fără griji al trecutului". Orbit de mitul tinereții și al ducelui Mussolini, naivul nostru

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

călător crede că fascismul n-ar avea dușmani nici chiar în pușcării (? !), „precum nu pot exista dușmani ai aerului sau ai apei, fără de care nu e viață" (? !), că ar fi realizat armonizarea socială și redresarea națională. O audiență a delegației de scriitori (din mai multe țări europene) la duce, îl face pe Rebreanu să recunoască totuși că „cei mai mulți dintre confrați erau adversari ireductibili ai fascismului și ai dictatorului" și să-i deseneze un portret lui Mussolini, în care fascinația lasă loc și altor nuanțe, capabile să umbrească într-un fel statuia idolului: „Omul acesta mi se părea cînd o ființă supranaturală, cînd un actor care joacă superb un rol ce-i merge ca mănușa, cînd o simplă păpușă măiastră zămislită miraculos din acumularea energiei și voinței a 40 de milioane de oameni". Calificarea de *actor*, care ar juca oricît de superb, și *păpușă*, oricît de miraculos zămislită, nu ni se pare tocmai măgulitoare. Dar, firește, admirația pentru fascism rămîne, chiar dacă numind-o o formă politică embrionară, simte nevoia să-și ia și cîte o palidă precauție: „Unde va ajunge, cum se va cristaliza — taina viitorului". „Taina" pe care cînd va descoperi-o, va deveni un adversar neîmpăcat al totalitarismului și în speță, al celui român, sub firmă legionară.

Dacă la Roma se ocupă în principal de fenomenul fascist (paginile despre Orașul-etern fiind sumare și inexpresive), la Paris, Rebreanu se apropie mai mult de specificul orașului, al cărui miraj îl atrage și pe el ca pe toți românii. „Ça c'est Paris !" vrea să însemne localurile de noapte: Folies Bergères, Casino de Paris, Moulin Rouge. Dar luxul, extravaganța, petrecerile sînt pentru străini. „Francezii își trăiesc viața lor cumpătată și sobră". E un Paris mai superficial, al „atracțiilor" și un altul profund, cu largi rezonanțe, „cetate a cărții", care nu putea să nu-l rețină pe scriitor. „Nicăieri în lume, observă el, cartea nu e mai prețuită ca în Franța. În alte țări poate să se citească mai mult, să se tipărească mai multe cărți. Aici cartea e o realitate vie, un factor social cu o influență covîrșitoare". În materie de cultură și artă, Parisul e „arbitrul necontestat", care conferă consacrarea universală a valorilor. El este centrul mondial, ca Roma antică și papală odinioară, unde încep și sfîrșesc toate. „La Paris bate însăși inima pămîntului..." Rebreanu întîrzie prin multele librării și pe la buchiniștii de pe malul Senei, se duce de repetate ori la Luvru, s-o admire pe Venera din Milo, dar în cele din urmă se întoarce tot la politică. De astă dată, opțiunea lui este clar formulată pentru regimul parlamentar, care însă trebuie ameliorat, curățat de interese electorale și demagogie. O expresie memorabilă a unui asemenea regim este președintele Franței, Raymond Poincaré pe care-l situează, cu nota lui particulară, printre idolii națiunilor: „Poincaré reprezintă un caz cu totul special de idol al unui popor. Hindenburg e idolul Germaniei, stimat de toți pentru trecutul lui, deasupra tuturor prin calitățile lui omenești, Mussolini e idolul Italiei, adorat cu pasiune mistică, salvatorul patriei. Poincaré e idolul Franței, fără a fi iubit de nimeni." Politice sînt și considerațiile despre „carlism", într-un moment în care viitorul Carol al II-lea renunțase încă o dată la tron pentru a trăi liber cu Elena Lupescu. Rebreanu se manifestă ca simpatizant al prințului, ridiculizînd suspiciunile și spaimele funcționarilor legației române, care aveau ordin să-l supravegheze și să-l țină pe Carol cît mai la distanță, în orice caz, de cercurile oficiale românești.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă *Metropole* ne dă măsura opțiunilor politice ale scriitorului din anii 1926, 1927, volumul *Amalgam* ne-o oferă predominant pe aceea a concepției lui estetice și totodată ne pune la îndemînă date esențiale privind procesul său de creație. Confesiuni ca acelea din *Cred* sau *Mărturisiri* sînt cunoscute pe larg din comentariile de la volumele cuprinzînd romanele *Ion*, *Pădurea spînzuraților*, *Adam și Eva*, ca și din studiile și monografiile ce i-au fost consacrate lui Rebreanu. A le rezuma ar însemna să repetăm lucruri unanim știute. Să punctăm doar idei ce străbat întreaga operă a scriitorului, precum : realism, sinceritate, pasiune, antistil, modele vii, cuprinderea într-o vastă epopee a tuturor provinciilor românești. Și în același timp, să zăbovim o clipă mai mult asupra conferinței *Literatura și iubirea*, al cărei text n-ar fi putut apărea înainte de 1989 decît masacrat. El conține observații extrem de interesante (și de adevărate) privind literatura dirijată în statele totalitare, prefigurînd — și cu ce exactitate ! — ceea ce avea să fie și la noi „realismul socialist". Aici, spre deosebire de paginile închinate fascismului italian în *Metropole*, Rebreanu își dă seama perfect de ce înseamnă regimul de dictatură, de dreapta sau de stînga, pentru gîndirea liberă, pentru artă și literatură. Întrucît textul e prea puțin cunoscut, și încorporează intuiții excepționale asupra regimului comunist de la noi, asupra „dirijismului" pe care l-am suportat peste patru decenii, vom reproduce un citat mai amplu, deosebit de semnificativ : „O experiență concludentă în privința aceasta s-a făcut în Rusia sovietică unde, ca în orice țară totalitară, toate experiențele sunt posibile. Cu ocazia primului plan cincinal, pentru o deplină reușită, s-a decretat un fel de mobilizare generală a tuturor energiilor rusești. Conducătorii sovietici cunosc marea influență ce o poate exercita literatura asupra oamenilor și au vrut să folosească și talentele scriitorilor spre mai mare izbîndă a faimoasei Piatiletca. S-a ordonat deci ca toți scriitorii să intre în linia generală, adică să-și pună inspirația la dispoziția propagandei oficiale. Toți poeții și prozatorii au fost obligați să nu mai scrie decît despre planul cincinal, direct sau indirect, să-l slăvească în versuri și proză, în ode și romane... A fost cea mai cumplită constrîngere ce a încătușat vreodată inspirația literară, mai severă și mai apăsătoare decît cea din timpul războiului, cînd scriitorul avea cel puțin dreptul să tacă. Rezultatul ? Paralizarea completă a mișcării literare sovietice, fără ca planul cincinal să fi avut vreun folos apreciabil de pe urma zecilor de mii sau poate milioanelor de poezele sau de alte produse insipide dobîndite prin siluirea conștiinței scriitorilor. Statul poate să dirijeze, uneori chiar cu mare succes, economia, finanțele, industriile, în sfîrșit toate cele materiale. Inspirația poetică dirijată nu poate produce decît anularea poeziei sau o poezie de calitatea celei ce se publică în ziare la ocazii festive.

Adevărat este că statele autoritare se interesează mai de aproape de literatură și, în orice caz, o controlează mai serios. Baremi regimurile totalitare, fie de dreapta, fie de stînga, o îmbrățișează atît de mult că biata literatură e gata să-și dea sufletul. Regimurile acestea, să recunoaștem, înțeleg și apreciază mai temeinic valoarea propagandistică a cărții și a celei literare în special. În Germania dinainte de război s-a întîmplat de mai multe ori ca în foiletoanele unor ziare conservatoare să apară romane cu tendințe sociale. Nobilii gazetari conservatori, cu morga lor aristocratică, disprețuiau organic literatura. Nu-mi închipui că în Germania de azi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

s-ar găsi ziare să îndrăznească a strecura nu un cogeamite roman, dar nici măcar un rînd sau o aluzie marxistă, cum de altfel nici în Rusia sovietelor n-ar fi posibil să apară un rînd cu tendinţă fascistă.

N-ar trebui să uităm niciodată că literatura, poezia adevărată, nu e nici comunistă, nici hitleristă. E pur şi simplu literatură pentru toată lumea. Pe Shakespeare îl citesc şi-l iubesc deopotrivă toţi, de la extrema dreaptă pînă la extrema stîngă. Aşijderea pe Goethe, pe Dante, pe Cervantes, pe Tolstoi, pe Eminescu... Regimurile sunt mai puţin durabile, toate regimurile din lume, decît marile opere de artă..."

Romancier al „gloatei", cum l-a numit G. Călinescu, autor al unei adevărate epopei a satului românesc, nu ne surprinde că Rebreanu s-a menţinut în aceeaşi sferă (foarte largă) intitulîndu-şi discursul de recepţie la Academia Română: *Lauda ţăranului român*, adică eroul principal al operei sale.

Scriitorul porneşte de la premisa că noi sîntem în esenţă un popor de ţărani, fapt ce devine o trăsătură fundamentală a specificului nostru naţional. „Ţăranul n-are nume pentru că nu e nici clasă, nici breaslă, nici funcţie, ci poporul însuşi — omul român". Legătura acestuia cu pămîntul e una osmotică şi chiar mistică, aşa cum a fost ea transfigurată în *Ion*: „Căci pentru ţăranul nostru pămîntul nu e un obiect de exploatare, ci o fiinţă vie, faţă de care nutreşte un sentiment straniu de adoraţie şi de teamă. El se simte zămislit şi născut din acest pămînt ca o plantă fermecată, care nu se poate stîrpi în vecii vecilor. De aceea pămîntul este însuşi rostul său de a fi". Această legătură ancestrală şi eternă explică şi statornicia românilor pe meleagurile unde locuiesc din străvechime. Rebreanu are acum ocazia să combată ideea dispariţiei şi discontinuităţii noastre, mai ales în Ardeal, pe care el, ca ardelean, o cunoaşte prea bine, şi de unde venea, cu ce slabe şi false temeiuri şi cu ce negre scopuri politice, vizînd ştergerea de pe hartă a provinciei, care, pentru noi reprezintă însuşi leagănul poporului român. „S-au văzut popoare mutîndu-se în altă ţară — observă cu pătrunderea bunului simţ proaspătul academician — se cunosc popoare care au dispărut cu totul, dar care să dispară şi să se risipească pentru a reapărea, peste multe sute de ani, exact în locurile pe care le-au părăsit, ar fi o minune ce nu se poate întîmpla decît în anume manuale istorice cu tîlc".

Şi Rebreanu adaugă noi trăsături ale profilului nostru spiritual: caracterul paşnic (n-am dus niciodată războaie de cucerire), răbdarea, ca formă de opoziţie, conservatorismul limbii române (care e o limbă ţărănească), de unde şi farmecul şi expresivitatea ei. Se relevă antagonismul sat-oraş (ţăranul e serios şi naiv, orăşanul e ironic şi sceptic), care va trebui înlocuit cu simbioza sat-oraş, capabilă să fortifice marea cultură românească de care să beneficieze, în sfîrşit, şi ţăranul român, „conservatorul trecutului şi al tinereţii noastre". Asemenea idei nu erau noi, dar erau foarte actuale în epocă şi readucîndu-le în discuţie, Rebreanu le dădea greutatea girului său, adică al celui mai important romancier român şi totodată al satului românesc.

Textul volumelor *Metropole* şi *Amalgam* este urmat de o *Addenda* în care Niculae Gheran include lucrările istorice de popularizare pe care scriitorul le-a elaborat în preajma şi în timpul primului război mondial,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spre a servi odată în plus ideea unirii tuturor românilor. Dacă *Răscoala moților* ne era mai cunoscută, ea reprezentînd substratul romanului *Crăișorul Horia*, comentată la apariția acestuia în cadrul ediției critice, *Basarabia*, *Ardealul*, *Banatul*, *Crișana maramureșană* și *Bucovina* sînt ca și inedite. Să ne oprim o clipă la *Basarabia*, unde întîlnim o pagină descriptivă memorabilă: „Spre miază-noapte ținuturi muntoase, brăzdate de ape dulci, acoperite cu roduri bogate, îmbrăcate în podoabe dragi de păduri, spre miază-zi, cîmpii, cît vezi cu ochii... Pe la Orhei, pe la Hotin, rămîi fermecat de frumusețea peisajului: nici împrejurimile Rinului parcă nu sunt mai pitorești ca ținutul de la Soroca, de la Nistru. Maluri înalte, sfîrtecate, ici gemînd sub povara pădurilor seculare, colo arătîndu-și piepturile goale și stîncoase. Mai încolo, codrii mari înfiorează cu majestatea lor tăcută, spintecate de văi înguste, piezișe, pietroase în care zbuciumă pîraiele și riuleţele ce se grăbesc zgomotoase spre Nistru..." Observă și Rebreanu, alături de atîția alții, politica de rusificare forțată pe care a exercitat-o guvernul imperial în provincia răpită în 1812: „Sub jugul rusesc [românii] au fost opriți să învețe limba lor maternă, opriți să se roage lui Dumnezeu în românește, biserica și școala au fost în Basarabia, sub stăpînirea străină, pîrghia cu ajutorul căreia guvernul rusesc spera să rusifice poporul românesc".

În sfîrșit, urmează un capitol de *Documente: Din „Jurnal"*, *Note de drum*, *Spovedanii*, de care editorul se putea lipsi, pentru că ele deși explică minuțios geneza volumului *Metropole* au fost, cea mai mare parte, publicate în *Jurnal* și în volumul de scrisori *La lumina lămpii*, unde putea fi trimis cititorul, nemaivorbind că ele vor fi reluate în cadrul ediției, cînd le va veni rîndul, în ultimele volume. Utile sînt acele date care nuanțează entuziasmul scriitorului față de fascismul italian, ce va păli în momentul declanșării războiului din Abisinia: „Simpatizez cu Italia, dar teza ei e o catastrofă". De asemeni, editorul a procedat foarte bine reproducînd răspunsul lui Ion Petrovici la discursul de recepție al lui Liviu Rebreanu. Merita și pentru valoarea lui — substanțială — și pentru numele autorului, atîta vreme nedreptățit. Observațiile ce s-ar mai putea face sînt mărunte. Important este că Niculae Gheran are marea șansă de a oferi culturii române o ediție completă, cu text integral, a operei lui Rebreanu, fapt nesperat, acum douăzeci și mai bine de ani, cînd apăreau primele volume. Publicistica (am sugera, de asemeni, interviurile), jurnalele, corespondența, vor fi, în sfîrșit, cunoscute în întregimea lor, și fără lungile așteptări, datorită slalomului ocolitor al cenzurii. Din păcate, alte cauze, de astă dată, de natură economică le menține, și deocamdată nu prea se întrevede a fi scurtate. Și marii scriitori români, mai ales în ediții monumentale că aceasta ar merita efortul, ce ar echivala cu o sporire a prestigiului României în lume. N-ar fi puțin.

AL. SĂNDULESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LUCIAN BLAGA, *OPERE*, VOL. 3, 4

Ediţie critică de George Gană, Edit. Minerva, Bucureşti, 1986, 1991

Începută cu poeziile antume (1982), urmate de cele postume (1984), ediţia critică întocmită de George Gană continuă, potrivit suitei anunţate iniţial, cu teatrul blagian, a cărei publicare va fi încheiată în volumul 5 (cuprinzînd *Arca lui Noe* — 1944 — şi postuma *Anton Pann*). Lăsăm la o parte acurateţea filologică cu care sînt reproduse cele opt piese după ediţia definitivă Lucian Blaga, *Opera dramatică*, apărută în două volume, la Sibiu, în anul 1942; fără a uita că primul rost al oricărei ediţii critice e restituirea fidelă a textului, trebuie să spunem din capul locului că ponderea celei de faţă stă în excepţionalul ei aparat critic, la care ne vom referi în cele ce urmează.

În opinia curentă, editarea critică a scriitorilor din secolul 20 „nu pune probleme deosebite" — ca să preluăm o formulă adesea întrebuinţată, cu referire la stabilirea textului, în „notele" ce prefaţează volumele. În multe cazuri, lucrurile aşa stau. În ce-l priveşte pe Blaga însă, şi în special teatrul său, editorul a fost pus în faţa unor dificultăţi ieşite din comun, în primul rînd la capitolul variantelor. Cu excepţia *Ivancăi*, toate celelalte şapte piese au cunoscut mai multe versiuni manuscrise; în plus, pe lîngă modificări imediate, unul şi acelaşi manuscris conţine, nu o dată, redactări succesive, stratificate pe filele versiunii primare. Dacă am observat corect, aceste redactări — considerate de editor subvariante — oscilează între 2 (*Daria* şi pantomima *Înviere*), 3 (*Tulburarea apelor*, *Meşterul Manole*, *Cruciada copiilor* şi *Avram Iancu*) şi 5 (*Zamolxe*). George Gană a trebuit nu numai să descifreze straturile suprapuse, dar şi să le ordoneze cronologic. Efortul — cuprinzînd, bineînţeles, şi confruntarea ediţiei definitive cu cea princeps şi, unde a fost cazul, cu fragmentele apărute în periodice — a fost uriaş, însă a condus la reconstituirea unui laborator extrem de interesant întru înţelegerea travaliului blagian şi a semnificaţiei pieselor, dar şi pentru „variantistică" în genere. Vom reveni asupra acestui esenţial capitol.

Tabloul variantelor este precedat de fiecare dată de conturarea contextului genetic al pieselor. Este o operaţie ce presupune stăpînirea unei informaţii bogate, fineţea interpretării, perceperea din interior a procesului. Cercetînd sursele (auto)biografice care atestă prima licărire a ideii unei piese, modelele reale sau culturale ale unor personaje şi scene, orizontul lecturilor lui Blaga la data elaborării scrierii şi rezonanţa lor „catalitică" asupra acesteia, reţeaua de vase comunicante, dar şi de invariante, ale întregii creaţii blagiene, privită ca sistem şi interpretată cu supleţe în dialectica identităţii/alterităţii ei, George Gană se dovedeşte şi de această dată un analist cu simţul nuanţelor, nelipsit de îndrăzneală în lansarea unor ipoteze, niciodată însă fantezist. Atari însuşiri sînt indispensabile în descifrarea pertinentă a raporturilor dintre ficţiune şi izvoarele biografice, istorice, culturale.

Vom ilustra prin două exemple. Cel dintîi vizează geneza dramei *Tulburarea apelor*, geneză corelată de editor, în manieră prezumtivă, cu discuţiile din anii '21—'22 în jurul *Catehismului luteran*. Supoziţia se

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 369—376, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

bazează pe atracția lui Blaga față de momentele „inaugurale" ale culturii și spiritualității naționale (în cazul de față, cel al primelor tipărituri în limba română), ca și pe tentativa întregii lui opere teoretice de a defini specificul acestei culturi și spiritualități (e.g. *Spațiul mioritic*). Istoricul literar relevă ce a reținut dramaturgul din amintitele discuții, ce este în piesă „invenție de poet", cum se metamorfozează unele date referențiale. Mai departe sînt valorizate posibile surse biografice (paginile din *Hronicul și cîntecul vîrstelor* despre preotul Isidor Blaga sau cele despre viața sătească și pastorală). În fine, comentariul urmărește circulația, în opera blagiană, a unor motive din dramă și în primul rînd a mitului Isus—Pămîntul, ilustrat de „Moșneagul" din piesă: „memorabil în *Tulburarea apelor* [...] înainte de orice" ca „expresie frapantă a unei atitudini poetico-filozofice de divinizare a naturii care cristalizase mai întîi în « mitul » Marelui Orb din *Zamolxe*", mitul va fi reluat într-un eseu tîrziu, *Isus—Pămîntul*, apărut postum. Scrierea aceasta luminează retroactiv semnificațiile dramei: ca reacție la presiunile de deznaționalizare luterane și calvine, spune Blaga în eseu, românii „s-au refugiat într-o religiozitate organică, magică".

Al doilea exemplu de felul cum procedează la acest capitol editorul ni-l oferă comentariul despre geneza piesei *Meșterul Manole*. Inițiativa unei opere cu acest subiect nu pare, ni se spune, fără legătură cu preferința copilului Blaga de a „zidi", din nisip, mai ales biserici, și nici cu visul lui de a se face „« zidar de biserici », adică arhitect" (*Hronicul...*). Tema dramei îi apare comentatorului cardinală pentru scriitor, fiindcă „ea implica deopotrivă « creație » și o « filozofie a creației ». Și tot ce face Blaga de aci înainte se poate rezuma în acești termeni". G. Gană stabilește filiații cu opera eseistului (*Daimonion*, *Trilogia culturii* ș.a.), apelează la corespondența din epocă a autorului („Pe Manole l-am trăit — și a venit peste mine coplesitor: l-am scris ca scos din minți", i se confesează el lui Sextil Pușcariu la 24 februarie 1927) și iarăși la *Hronic*, unde identifică prototipul lui Găman — „ciudatul sătean de care ne temeam ca de o ființă cu legături pe tărîmuri demonice" —, urmărește, în fine, circulația mitului jertfei creatoare în poezia blagiană.

Cea mai seducătoare parte a aparatului critic ni se pare a fi secțiunea variantelor. De obicei, acest compartiment al edițiilor critice este privit la noi ca o operație „tehnică" și aridă, interesînd mai ales pe filologi (în accepția restrînsă a termenului), iar lectura lui — silnică, peste care de regulă se trece. E adevărat însă că acest fapt are unele explicații: variantele nu sînt la fel de revelatoare la toți scriitorii, ele sînt uneori întocmite needificator, iar în majoritatea cazurilor editorii nu atrag atenția asupra lor și nu le comentează, mulțumindu-se a le inventaria. Rare la noi, cercetările de variantistică se dovedesc, cînd sînt luate în serios, de o încărcătură hermeneutică excepțională. Un exemplu în acest sens ne este oferit de analizele din ultimii ani ale lui Petru Creția asupra teatrului și poeziei eminesciene. Un altul, de studiile lui Marian Papahagi privind variantele *Escursiunilor*... lui N. Filimon, „rescrierea ca « revizuire » la E. Lovinescu", rescrierile lui Ion Barbu și „refiționalizarea" la Ion Agârbiceanu [1].

[1] Marian Papahagi, *Critica de atelier*, Edit. Cartea Românească, București, 1983, p. 22—163.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pure rescrieri sînt și numeroase variante ale teatrului blagian (deși mai puține, ele nu lipsesc nici din sectorul liricii, mai cu seamă în primele volume — v. în vol. I al ediției Gană: *Dar munții — unde-s?*, *Nu-mi presimți?*, *Cresc amintirile*, *Sus*, *Melancolie*, *Leagănul*, *Pustnicul*, *Noi, cîntăreții leproși*, *De mînă cu Marele Orb*, *Biografie*, *Noapte extatică*). George Gană le semnalează și comentează în aspectele lor mai semnificative pe cele ale pieselor din volumul 3 (copleșit de efortul pe care i l-au cerut compartimentele „obligatorii" ale aparatului critic, nu o mai face și în volumul 4; o spunem nu ca un repros, ci cu părerea de rău că excelentul cunoscător al personalității și operei blagiene nu a „exploatat" el cel dintîi comoara găsită). Comentariile sintetice ale variantelor scot în prim-plan semnificația rescrierilor, refolosirilor — atît în cadrul aceleiași piese, însă în alt punct al conflictului, cît și în unele poezii —, substituirilor lexicale etc. Spicuim cîteva dintre aspectele reliefate de G. Gană.

Prima versiune a lui *Zamolxe* este „pusă sub semnul « trecerii » și al morții", începutul piesei anunțînd un „poem dramatic în ton de lamentație". În manuscrisul prim, Ciobanul apare ca „Ciobanul epileptic", comportîndu-se „ca un posedat de un daimon, amintindu-ne de bacantele lui Euripide, dar și de Aiax al lui Sophocle [...]. Pare deci sigur — conchide editorul — că în conceperea acestui poem au intervenit unele sugestii ale culturii grecești".

În *Tulburarea apelor* primele două straturi ale manuscrisului inițial indică o mai decisă aderare a Popii la luteranism, Nona e „mai puțin enigmatică" și „în general se poate observa, în legătură cu variantele [piesei] o trecere de la expresia directă la una mai aluzivă, o tendință de suspendare la un moment dat a discursului, creîndu-se astfel un spațiu mai mare sugestiei, misterului". Concluzia este că „varianta definitivă este superioară celei inițiale", dar și că „în acest proces de elaborare s-au pierdut multe frumusețe de amănunt", recuperate, în parte, de poezii (*Taina inițiatului* și postumele *De rerum natura* și *Pean pentru o tînără*).

Laboratorul *Dariei* relevă eliminări și ecmprimări ale confesiunilor eroinei, ca și ale disertațiilor psihanalitice dezvoltate de Loga, renunțarea la aluziile sexuale ale lui Filip, evoluția de la discursiv la sugestiv, așa încît: „treptat — și cu deosebire la retipărirea piesei în ediția din 1942 — Blaga a curățat textul, i-a schimbat — prin eliminări în primul rînd — factura stilistică. În ultima ei variantă, *Daria* se înfățișează ca o piesă de salon onorabilă, marcată — nu prea adînc — de o concepție psihanalitică".

Nu mai puțin complexe și incitante sînt variantele pieselor din volumul 4. Lipsindu-ne și spațiul, și familiarizarea lui G. Gană cu laboratorul blagian, semnalăm, cu titlu de exemplu, cîteva remanieri.

În *Meșterul Manole*, esențiala indicație „Locul acțiunii pe Argeș în jos. Timp mitic românesc" nu apare în manuscrise, ci numai în dactilogramă și în cele două ediții. Găman („Zmeul" în primul strat al manuscrisului inițial, „Bătrînul" în al doilea) capătă treptat o identitate mai precis conturată ca fabuloasă făptură telurică, comunicînd misterios cu duhurile subpămîntene. „Dorm" îi spune el lui Manole în versiunea inițială (p. 19, r. 9), „Dorm, dorm cu urechea pe sorbul pămîntului" — în celelalte. Replicile Mirei de la p. 26—27 evoluează deopotrivă spre mai pregnanta

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

definire a lui Găman și a celorlalți, precum și a misiunii personajului feminin. Trecînd peste variantele mediane, în care autorul operează anulări, substituiri sau simplificări, iată rescrierea prin *amplificatio* a uneia dintre replicile ei: „Scutură-te moșule de o mie de ani! Tu ești pămîntul — eu sunt biserica" devine „Scutură-te Gămane, voinicește ca smeii tărîmului celuilalt, încă o dată — așa — scutură-te! Tu ești pămîntul marele, eu biserica — jucăria puterilor! — Seninătate vreau, nestăpîniților — că toți sunteți înnorați și prăpăstioși. Manole e chin. Călugărul e stafie întunecată. Tu — cutremur. Țara — îngrijorare. Vreau să sfîrșească odată povestea asta de spaimă și tristă nebunie". La p. 31, r. 14, autorul renunță la mustrătoarea replică a Mirei din al doilea strat manuscriptic și la comentariul-răspuns al celui de-al treilea zidar: (Mira:) „Ce bărbați și ce bicisnici! Încercați o dată cîntînd. Că și șarpele se îmblînzește dacă îi cînți. Ce bine vă stă așa speriați de larma de sub pămînt. Cîți copii sunt aici? Unu, doi, trei, patru, cinci, șase și cu Meșterul șapte". (Al treilea:) „Cînd femeia ride, nimic nu mai ajută". Scriitorul va fi resimțit aceste replici incongruente cu apariția lilială a Mirei și le-a eliminat. Pe aceeași pagină, răspunsul lui Manole la îndemnul unui zidar de a vorbi cu Vodă se transformă din „Am vorbit. Vodă nu vrea alt loc" în una dintre acele atît de specifice tăceri care „potențează misterul" în teatrul blagian: „*Manole/* tace enigmatic". Rescrieri revelatoare găsim în dialogul Meșterului cu zidarii și cu Mira. În versiunea primă, finalul piesei consta în directivele laconice, dar stilistic neutre și șterse ale domnitorului: „Trupul să fie dus înăuntru. Părinte, fă slujba de iertare". Celelalte versiuni introduc, în locul lor, pe o pagină și jumătate de text, sfîșietoarele interogații ale zidarilor, culminînd cu exclamația finală, atît de definitorie pentru semnificația mitului creației: „Doamne, ce strălucire aici și ce pustietate în noi". Substituirea nu mai are nevoie de comentarii.

În *Cruciada copiilor*, versiunile intermediare și finale dezvoltă discursul polemic al părintelui Ghenadie privind deosebirile dintre ortodoxie și catolicism (p. 142—143, r. 29—3), subliniind una dintre ideile de bază ale piesei: „catolicii — spune Ghenadie — au uitat Ierusalimul de sus pentru Ierusalimul de jos. Au uitat pe Domnul pentru mormîntul Domnului". Polemica e continuată la p. 143, r. 13—18, însă de data aceasta întîlnim o restrîngere, menită a marca, prin concizie și sobrietate stilistică, teza lui Ghenadie. În schimb, evocarea de către preotul ortodox a propagandei făcute de Teodul și filipica la adresa cavalerilor cruciați sînt amplificate în variantele finale (p. 143 și 155—156).

Cît privește laboratorul dramei *Avram Iancu*, ne oprim la un singur exemplu, caracteristic. Cu excepția ultimelor două, în toate versiunile replica finală, rostită de Popa Păcală, era: „*Doamne, cum s-a împrăștiat sufletul Iancului*! Cum s-a frînt vitejia!". Ultimele variante rămîn la propoziția pe care am subliniat-o, renunțînd la cealaltă, care, prin determinarea ei concretă și reductivă, neutraliza efectul splendidei imagini anterioare. Ca și în *Zamolxe* și *Meșterul Manole*, printr-o formulare concisă și memorabilă, replica finală cade, ca în muzică, pe „dominantă".

Rațiunile și „sursele" unor rescrieri le aflăm în corespondența scriitorului cu admiratori avizați ai operei sale (nume de talia lui S. Pușcariu, I. Breazu, O. W. Cisek, O. Șuluțiu). Blaga vădește o mare receptivitate la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sugestiile venite de la ei. Pe unele le urmează întocmai, pe altele le modulează, altele, în fine, nu sînt acceptate. Dialogul epistolar cu acești critici de susținere ai operei blagiene, riguros reconstituit și pus în valoare de George Gană, are aerul unui cenaclu prin corespondență. La observațiile întemeiate ale lui Cisek despre *Daria*, pe care le deducem din scrisoarea lui Blaga, răspunsul autorului este acesta: „patologicul a dispărut complet. Actul II și-a pierdut balastul «introductiv» — «epicul științific» [...] În actul ultim am redus de asemenea cît am putut detaliul bolnav. Și piesa a cîștigat fără îndoială mult". După ce citește în manuscris *Meșterul Manole*, S. Pușcariu, la rîndu-i, propune autorului unele modificări. Răspunsul este edifiant deopotrivă pentru grila de lectură a lingvistului-istoric literar și pentru factura mitică și stilul piesei așa cum le concepe Blaga: „Eu n-am pornit din ideea că biserica a fost clădită de un voievod «istoric precizat». Am păstrat în privința aceasta sugestiile legendei, ridicînd totodată acțiunea pe un plan mitic, cît mai vechi cu putință în timp [...]. Foarte bună mi se pare schimbarea Bălgradului cu Tîrgoviștea, care devine dintr-o dată mai general românesc. Neologismele le voi înlocui de asemenea. Numai pentru *magie* nu găsesc un cuvînt potrivit, «solomonărie» e prea lung, nu are aceeași rezonanță ca «magie» și strică tot ritmul frazei. (Întreg *Manole* e scris, am observat lucrul acesta ulterior, într-o proză ritmată, calculată, inconștient, firește, chiar și numai o silabă în plus sau minus poate uneori să strice! Cum vezi, am devenit un fel de neoclasic — trecut prin revoluție!)". La lectura lui *Avram Iancu*, S. Pușcariu, I. Chinezu și O. Șuluțiu îl îndeamnă să restrîngă tablourile cu Dragoș, pentru ca acest personaj (trădătorul) să nu-l contrabalanseze pe protagonist în economia piesei. Replica epistolară a lui Blaga: „Am *tăiat* îndeosebi în tablourile cu Dragoș. Piesa cîștigă".

Bibliografia critică a dramaturgiei blagiene începe, așadar, cu acest dialog prin corespondență, care are un rol însemnat și în înțelegerea laboratorului creației. Amplul tablou al receptării, îmbinînd, prin respectarea cronologiei, ecourile aparițiilor editoriale cu cele ale reprezentațiilor, arată o creștere treptată a interesului pentru dramaturg (îndeosebi după *Meșterul Manole*, piesa pe care și Blaga o considera cea mai bună scriere teatrală a lui), dar și obstinate rezistențe ce se mențin, în unele cazuri, de-a lungul întregii perioade conspectate (pînă la 1942 inclusiv). Simplificînd, desprindem pe de o parte o serioasă și adesea plină de fervoare critică de susținere (S. Pușcariu, I. Breazu, O. Șuluțiu, I. M. Sadoveanu, Pompiliu Constantinescu, Perpessicius, F. Aderca — unul dintre cei mai aprigi „suporteri" blagieni —, T. Vianu, Dragoș Protopopescu, pînă la foarte tinerii I. Negoițescu și Edgar Papu), iar pe de alta una inaderentă și nu o dată total opacă la teatrul lui Blaga (N. Iorga, M. Dragomirescu și majoritatea elevilor săi, G. Bogdan-Duică — criticul transilvan cel mai refractar acestui teatru, cum observă editorul —, O. Botez, V. Eftimiu ș.a.), denotînd un orizont de așteptare vădit tradițional, contrariat de marea noutate tematico-stilistică a pieselor, dar și, uneori, rea-credință detractoare. În cazul unor mari creatori, nonadeziunea trebuie căutată în structura lor „din fire refractară", cum ar fi zis Maiorescu cel din *Poeți și critici*. Este situația lui Camil Petrescu, el însuși dramaturg, care nu reține din teatrul lui Blaga decît *Meșterul Manole*. Senzațională este opinia

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

unui alt mare scriitor, Ion Barbu. După lectura *Dariei* (o piesă în general contestată sau apreciată modic de critica profesionistă), poetul îi trimitea autorului o misivă în care citim: „Ce bine-mi pare că ai început, în sfîrșit, să «faci mare»! Am înțeles mult mai bine acum esența superioară a inteligenței dumitale hrănită de zăcămintele unui lirism întunecat și primitiv decît în cele cîteva poezii ce cunoscusem, în antologii și în reviste. Frumusețile de acolo sunt originale și reale. Dar ceva fragmentar și cizelat (mandarinism?) mă deranja, mă făcea să-mi controlez entuziasmul. Pe cînd acuma ți-l dăruiesc fără precupețire". Să fi văzut autorul *Faldurilor* în substratul oniric și în sondarea inconștientului („lirism întunecat și primitiv") o convergență cu propriile sale căutări?

Curios este că dintre criticii de primă mărime nu scriu despre teatrul lui Blaga, cel puțin pînă în 1942, Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu (să reținem că, student participant la faimoasele seminarii dragomiresciene, Nicolae Iordache se înscrisese în tabăra învățăceilor care contestau primele piese blagiene). În ce-l privește pe E. Lovinescu, criticul nu se referă la dramaturgia lui Blaga decît o singură dată, în *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937*. Caracterizarea, sintetică, este apreciată de G. Gană, pe drept cuvînt, astfel: „Fără a fi dovedit sau ilustrat nici factura poetică, nici influența expresionismului german, nici ideea mitului dramatic autohton, afirmate drept trăsături distinctive, notațiile lui Lovinescu despre teatrul lui Blaga reiau sau confirmă [...] judecăți — și prejudecăți — curente în epocă, fără a le subsuma unui punct de vedere critic unitar și pregnant, comparabil cu acela formulat în anii '20 asupra poeziei și care, chiar dacă insuficient, reprezintă un moment important în istoria receptării operei lui Blaga". Nici G. Călinescu nu a scris cronici de întîmpinare la piese; în schimb, studiul său din „Revista Fundațiilor Regale" (1940), transplantat apoi în *Istoria*... din 1941, marchează, după opinia lui G. Gană, „sub raportul interpretării critice, momentul cel mai important al receptării în acești ani". Totuși, lectura lui G. Călinescu e parțială (nu sînt amintite deloc *Cruciada copiilor* și *Avram Iancu*, drame importante) și exprimă rezerve privind scenicitatea acestui teatru: „Prea multă poezie, ibsenismul, adică conflictul de idei, mitologismul, o anumită ținută expresionistă, constînd în schematism și într-o relativă stilizare și deci caricare a gesturilor, împiedică teatrul lui Lucian Blaga de a fi reprezentabil...". Obiecțiilor li se adaugă imediat două note afirmative și constatarea decalajului — pe care o găsim și la alți critici — dintre poezia și patosul acestui teatru și obișnuințele de gust ale publicului: „...deși nu e lipsit deloc de patos și de repeziciune scenică. Ei are nevoie de un public rafinat, care să surprindă poezia, să intre cu ușurință în dialectica ascunsă, să participe deci la reprezentare cu suflet total".

De o marcată originalitate în contextul teatrului românesc, dramele lui Blaga își fac drum cu greu în conștiința critică (spre a nu mai vorbi de cea a publicului larg), procesul impunerii lor fiind el însuși... dramatic pe tot parcursul său, de la publicare-reprezentare pînă la ecourile din critica literară și teatrală. Autorul și prietenii găsesc, mai ales la început, cu dificultate un editor și întîlnesc rezerve și obtuzitate din partea unor directori de teatru (cazul lui V. Eftimiu este cel mai cunoscut, dar nu e singurul), chiar după ce unele piese (e.g. *Meșterul Manole*) obțin succes de critică și de public în țară și străinătate (Elveția, Polonia). În ciuda efor-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

turilor unor critici importanți de a demonstra caracterul scenic cel puțin al unora dintre piesele lui Blaga, ideea a-teatralității acestei dramaturgii s-a dovedit cea mai longevivă dintre prejudecățile legate de ea. Drept aceea, într-o relativ recentă carte, Dan C. Mihăilescu consacră problemei o treime din spațiu, identificînd, explicit sau subtextual polemic, „dominantele scenice" ale dramelor lui Blaga [2]. Iar mai de curînd, un cunoscut teatrolog reia pe scurt, dar nu mai puțin polemic, pledoaria [3].

Istoria receptării mai relevă că, progresiv, critica atenuează și nuanțează idei devenite, pentru un timp, clișee (cum ar fi supralicitarea influențelor expresioniste, ibseniene, pirandelliene). Spre sfîrșitul anilor '30, critici ca Breazu, Pușcariu, Șuluțiu, Pompiliu Constantinescu subliniază masivul aport novator al teatrului lui Blaga în drama istorică românească — argumentele sînt găsite mai ales în *Avram Iancu*, dar sînt extrapolate și la alte piese — și vorbesc în termeni energici despre caracterul lui „reprezentativ" românesc, despre „specificul național" și universalitatea sa.

Pînă la 1942, nu credem că se poate pune problema unor etape distincte în receptarea lecturală și scenică a teatrului lui Blaga, ci doar de un drum în genere ascendent, de-a lungul căruia piese ca *Meșterul Manole* (în primul rînd), *Cruciada copiilor* și *Avram Iancu* obțin cele mai multe sufragii, în timp ce *Daria* și *Ivanca* se situează la cota de jos a evaluării. Natural, pe măsură ce numărul pieselor crește, apar și studiile de sinteză și de integrare a teatrului în sistemul creației blagiene (v. substanțialele comentarii semnate de I. Breazu, Pompiliu Constantinescu, Dragoș Protopopescu, O. Șuluțiu, G. Călinescu, I. Negoițescu, Edgar Papu).

Tabloul receptării este întocmit cu rigoarea, exactitatea și simțul proporțiilor și al valorilor ce caracterizează întregul aparat critic. G. Gană nu face o nediferențiată și neutrală înșiruire de opinii, ci și o critică a criticii, implicită (prin selecția articolelor și dimensiunea spațiului acordat fiecăruia) și explicită, într-un mod cît se poate de obiectiv, străin de accentele polemice și partizane pe care le întîlnim în unele ediții întocmite de oameni a căror iubire pentru autorul editat se transformă într-un refuz iritat al opiniilor mai puțin favorabile lui.

Substanțialul și judiciosul studiu introductiv la secțiunea de teatru (în volumul 3) este de fapt o micromonografie a dramaturgiei lui Blaga, urmărită în evoluția ei de la poemul dramatic (*Zamolxe*) la drama propriu-zisă, de la conflictul extern la cel interiorizat, de la drama cu subiect pur mitic la cea care conferă istoriei dimensiuni simbolice și mitice — aspect culminînd în *Avram Iancu*.

Oricît ne-am abține să folosim vorbe mari, compromise de întrebuințarea lor în contexte ce nu le merită, nu ne putem opri să apreciem ediția critică a lui George Gană ca un *eveniment*. Din mai multe considerente. Cel dintîi e valoarea intrinsecă a ediției, întocmită de un specialist în care filologul se întîlnește în mod fericit cu monograful *Operei literare a lui Lucian Blaga* (1976), cu istoricul literar cunoscător de primă mînă al biobibliografiei blagiene. Este apoi reconfortant să constați că între nume-

[2] Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga*, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 126—182.

[3] Valentin Silvestru, *Teatrul lui Blaga e „neteatral"?*, în „România literară", XXV, 20, 21—27 iulie 1992, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

roasele apariții de azi (multe întocmite neglijent, poate și din dorința de a restitui urgent nume și cărți interzise de vechiul regim) își mai face loc și cîte o lucrare precum cea de față, datorată unei firme consacrate în materie — ne referim și la editor, și la editură. E un vechi truism, dar îl repetăm: acest tip de cărți nu constituie doar instrumente de lucru fundamentale indispensabile specialiștilor, ci și „pietre" de temelie pentru „templul" „culturii majore" — ca să rămînem în spațiul metaforelor și conceptelor blagiene. Ar fi dezastruos[4] pentru cultura noastră ca asemenea lucrări să fie stopate sau reduse la statutul de „rarități", eventual al unora „de lux", într-un peisaj editorial care — ne-o arată și cea mai umilă tarabă — numai criză de hîrtie și de spațiu tipografic nu evocă.

NICOLAE MECU

[4] Împărtășim întru totul îngrijorarea și interogația revoltată exprimate de Z. Ornea în art. *Dezastrul culturii naționale* (v. „Apostrof", III, 5, 1992, p. 3): „Te întrebi — spune autorul analizînd starea actuală a cărților și revistelor literare — unde dacă nu în România trebuie să fie publicată literatura română?".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Duiliu Zamfirescu

ÎN BASARABIA

I

Rezultă din informaţiuni pozitive că în una din numeroasele convenţii ce fac parte integrantă din tractatul de pace, Puterile Centrale au recunoscut anexarea Basarabiei la România. Această recunoaştere, deşi larvată, are o importanţă capitală pentru dezvoltarea ulterioară a României de peste Prut, constituind o începere de consacrare din partea Europii, a drepturilor noastre seculare.

Am fost primul şi ultimul Comisar General în Basarabia. Deşi am stat puţin timp în această funcţiune, totuşi, mi se va recunoaşte, că, printre numeroşii *organizatori* şi *critici* ai României de peste Prut, *ceva* ştiu şi eu.

Basarabia actuală, ca orce ţară ieşită din revoluţie, este cîmpul contrastelor. Acolo stau faţă în faţă elementele conservatoare ale politicei ruse şi elementele demagogice ale socialismului celui mai înaintat. Şi unele şi altele au aerul de a recunoaşte ocupaţia noastră militară. Cred însă că, printre conservatori, majoritatea este condusă pur şi simplu de dorinţa de *ordine* şi de *păstrarea proprietăţilor*, — pe cînd, printre socialiştii-intelectuali, un suflu de adevărat patriotism românesc subordonează chestiunea economică, chestiunei naţionale. Pe aceştia se poate pune temei.

Numirea d-lui Stere la cel mai înalt post al Basarabiei, este datorită, probabil, faptului că, născut român basarabean, trăit o mare parte din viaţă în România liberă şi o mică parte în Siberia, adăpat la izvoarele celei mai bogate culturi, cu speciale cunoştinţe de drept constituţional, — d-sa părea creat pentru *Sfatul Ţării*, iar acesta pentru d. Stere. Nu cunosc aptitudinile sale de organizator; dar spiritul critic cu care l-a înzestrat natura îl va ajuta, poate, să priceapă laturea complexă a problemei basarabene şi să dizgărdineze dintr-însa inutilităţile şi copilăriile, păstrînd ceea ce este serios. Sper că lacuna dublă a naturei sale, *egotismul* şi lipsa *de autocritică* nu-l va îndemna să facă din Basarabia un cuib de agitaţii viitoare şi un *fief* politic, ci, d. Stere va da chestiunei agrare basarabene un caracter local, care nu va trece Prutul. Dacă însă ambiţia sa îl îndeamnă să joace un rol de mîna întîi şi lucrează să devină şef de guvern — a cărei legitimitate nu o discut — atunci ar trebui să părăsească Basarabia *.

Nici istoria, nici dreptul public internaţional nu autorizâ pe ucrainieni a revendica o provincie, care a fost smulsă cu forţa de la sînul patriei mame. Pînă la 1812, Basarabia a fost politiceşte românească, iar etnograficeşte ea a fost şi este românească de la anul 106 pînă în zilele noastre. După care legi s-a alcătuit statul ucrainian? După legea dreptului natural,

* În spaţiul alb care urmează, textul pare a fi fost cenzurat la apariţie.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 377—385, Bucureşti

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

că fiecare popor hotărăşte el însuşi de soarta sa. Şi să nu se uite că istoria poporului ucrainian este mai puţin limpede decît a poporului basarabean, care, acesta, este pur românesc, în substratul său. După aceeaşi lege, poporul basarabean a hotărît, prin votul aproape unanim al Camerii sale, că vrea să se alipească de România.

Să nu se confunde un singur moment ocuparea militară a Basarabiei cu votul unirii. Cînd armata română a trecut Prutul, republica basarabeană era deja constituită şi *recunoscută de către republica ucraineană*, prin acte publice ce se găsesc în arhivele de la Kiev, precum este telegrama de la 27 noiembrie 1917, iscălită de Vinicenco şi Şulghin, telegramele din 12 şi din 20 decembrie 1917, prin care reprezentanţii Republicei Moldoveneşti erau invitaţi să ia parte la conferinţa de pace de la Brest-Litovsck, şi, mai cu seamă, procesul-verbal al consiliului Comisarilor guberniali ai Ucrainei şi Basarabiei din 25 iulie 1917, în care se zice lămurit: *„rada ucraineană centrală şi secretariatul ei general (adică consiliul de miniştri) se întemeiază solid pe principiul autodeterminării naţionalităţilor şi nu au nici o tendinţă să-l calce, prin încorporarea Basarabiei în Ucraina"*. Toate aceste documente trebuie să fie cunoscute d-lui Stere.

Armata română a trecut Prutul chemată de Sfatul Ţării, pentru a salva Basarabia de maximalişti *. Dacă ocupaţia militară întîrzia încă cu două zile, nimic nu mai rămînea viu în nobila provincie. Sentimentul public este atît de unanim în această privinţă, încît chiar inamicii noştri o mărturisesc.

Dacă dar Puterile Centrale au recunoscut anexarea Basarabiei la România, ele au făcut un act de justiţie. Nu mai puţin, însă, să fim mulţumiţi că am putut strecura această chestiune de elementară justiţie, printre intrigile Ucrainei actuale şi aspiraţiile Rusiei viitoare.

După tratatul de Berlin, ţara noastră a primit Dobrogea pentru bravura fiilor săi căzuţi la Plevna şi pentru hrăpirea celor trei districte din Basarabia. Ea a stat cîtva timp nedumerită, — pînă ce s-a risipit melancolia nedreptăţii comise; apoi s-a pus pe lucru, şi, dintr-o provincie pustie, a făcut o ţară înfloritoare, legînd-o cu patria-mamă prin splendidul pod de la Cernavodă, înzestrînd-o cu drumuri de fier şi ridicînd pe malul mării, acolo unde murise Ovidiu, sclipitoarea Constanţă.

Cu aceeaşi putere de creaţiune, cînd timpul va începe să tămăduiască rănile de astăzi, ne vom pune pe muncă şi vom face din Basarabia un pămînt românesc în toată puterea cuvîntului, atunci cînd ţăranul dintre Prut şi Nistru îşi va redobîndi conştiinţa originei sale nobile. Aici avem amintirile eroicului Domn al Moldovei, acela se scula de la Suceava şi bătea pînă la Cetatea-Albă.

În unul din numerele viitoare, vom examina chestiunea pe laturea organizării interne a Basarabiei, vom face cunoştinţă cu figurile politice, cu problema agrară, cu cea financiară, unde eminentul şi distratul [sic!] meu amic, dl. M. Săulescu, a luat o măsură atît de gravă. Peste tot, aci, *latet anguis in herba*, ca să vorbim latineşte **.

(„Îndreptarea", I, nr. 18, 5 mai 1918, p. 1).

* Bolşevici (n.r.)

** La sfîrşitul primelor două foiletoane ale lui Duiliu Zamfirescu, închinate Basarabiei, se află inserată următoarea notă: „Cititorii noştri sunt rugaţi a ne trimite informaţiuni precise cu privire la actele nelegiuite şi cu abuzurile de ei cunoscute şi săvîrşite în cursul celor doi ani din urmă şi cari pot fi sprijinite pe date sigure" (n.r.)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

II

Instrucțiile date mie de Generalul Averescu, cînd m-a trimis în Basarabia, erau clare și precise: autonomie, pe baza dezvoltării simțului național; dispariția latifundiilor, prin împărțirea lor la țărani, *pe baza despăgubirilor în bani;* libera dezvoltare a naționalităților și participarea lor la viața publică, în limitele noțiunei de stat moldovenesc; orientare politică pur democratică.

Cînd am ajuns la Chișinău prima mea grije a fost, firește, să fac cunoștința membrilor guvernului și să mă prezint Președintelui *Sfatului Țării*. Am avut plăcerea să găsesc numai oameni tineri, o societate binevoitoare, femei gentile și, ca peste tot, foarte pasionate.

Lumea părea a trăi într-un echilibru nestabil, alergînd după locuințe, după restaurante, după zahăr și după tălpi de cizme, cu pofta sălbatică de a se bucura de viață a oamenilor ce au scăpat de la moarte. Așa ceva trebuie să se fi petrecut pe vremea Directoratului, în Franța, cînd lumea ieșită de sub Teroare vrea cu orice preț „să se amuzeze", deși guvernul era bătut la frontieră și sfîrșea printr-un faliment de stat.

Sfatul Directorilor (Consiliul de Miniștri) se compunea din 9 persoane, și anume: d. Daniil Ciugureanu, președinte și ad-interim la diverse ministere, după împrejurări; d. Vladimir Cristi, Interne; d. Pelivan, Externe; d. Pantelimon Erhan, Instrucția Publică; d. Mihail Savenko, Justiție; d. Nicolae Bossie-Codreanu, Lucrări Publice; d. Teofil Ianco, Finanțe; d. Const. Brăescu, Război; d. Vladislav Podvinski, Control.

Ministerul acesta era ieșit din *Sfatul Țării*, care el însuși este ieșit din *Primul Congres militar al moldovenilor din întreaga Rusie*. Documentul care stabilește organizarea politică a noului stat, este un act remarcabil, atît ca limpeziciune de idei, cît și ca stil, și se inspiră de la izvoarele celui mai curat patriotism românesc. Nu știu cine e autorul său; în toate cazurile, el este semnat de Președintele Congresului, căpitanul de cavalerie Cijvski și de secretarul voluntar Holban, și poartă data de 25 octombrie 1917.

Geneza acestui act — și prin urmare a întregii situațiuni actuale a Basarabiei — este următoarea: militarii moldoveni din întreaga Rusie, profitînd de principiul enunțat de revoluție, că fiecare popor are dreptul să dispună de sine, se convoacă în congres și aruncă bazele noului stat. Ei erau în număr de 44, și tot atîți sunt și astăzi, constituind în Cameră *blocul moldovenesc*.

Sfatul Țării este prin urmare creațiunea lor și se compune din 130 membri, împărțiți astfel: 44 reprezentanți ai congresului militar, 30 reprezentanți ai țărănimei moldovenești, 10 ai partidelor și organizațiilor moldovenești, 30 ai altor naționalități și 10 ai moldovenilor de peste Nistru, stabilind astfel o proporție de 70 la sută moldoveni și 30 la sută străini.

Președintele *Sfatului Țării* era d. Inculeț.

Sunt fericit că d-sa a intrat în cabinetul românesc ca ministru *a latere* pentru Basarabia, și nu mă îndoiesc că va confirma buna opinie ce am putut să stabilesc în sferele noastre despre d-sa.

D. Inculeț este un bărbat echilibrat, cu marea facultate sufletească de a apropia pe oameni între dînșii, în loc de a-i învrăjbi. Român de origină, inginer de meserie, cu studiile făcute pe la Universitatea din Dor-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pat, pe la Kiev sau Moscova, d-sa vorbește românește destul de bine, dar scrie rusește. Din fericire, ingineria cere mai mult cifre decît vorbe și are marele avantagiu că duce la tot, *à condition d'en sortir*. D. Inculeț mai are un mare merit : nu e însurat, într-o țară în care toată lumea se însoară cu o vervă extraordinară, și unde mai toate soțiile românilor sunt rusoaice sau ucrainiene, — ceea ce dovedește farmecul lor și fragilitatea noastră. Această stare de burlăcărie permanentă, mai cu seamă în democrațiile revoluționare, permite acel *vivere parvo*, care ține pe membrii săi la un regim vegetarian sănătos și le asigură biruința asupra infamei burghezii, care, la Chișinău mai mult decît oriunde, mănîncă foarte rar de post.

Al doilea personagiu, în *Sfatul Țării*, după d. Inculeț, era d. vicepreședinte Halippa. Acesta este, fizicește, antiteza colegului său : pe cît este d. Inculeț de ras și de tuns, pe atîta este d. Halippa de pletos și de bărbos ; pe cît este cel dintîi de nalt și de blond, pe atîta este cel de-al doilea de puțin și de brun. Sufletește, însă, ei se aseamănă prin aceleași nobile aspirațiuni patriotice. D. Halippa și-a făcut studiile tot pe la Dorpat, dar și le-a complectat la Universitatea noastră de la Iași. D-sa vorbește și scrie românește ca noi. De aceea se și găsește în fruntea gazetei celei mai populare din Basarabia, care, scrisă cu litere cirilice, pătrunde peste tot și contribuie la deșteptarea conștiinței naționale. D. Halippa mai este și poet, atunci cînd gîndurile, ostenite de proza gazetăriei și de grijile Camerii, se îndreaptă către visuri. Și cine a visat, fără ca fantasmagoria *inexistenții* să ia ritmul versului, iar din fundul dorințelor să iasă muza, copila din flori a idealului ? La domnia-sa, probabil, se va gîndi Academia Română, în ziua în care va hotărî să rezerve un loc Basarabiei.

Al treilea personagiu este d. Țanțu, șeful *blocului moldovenesc*. Cînd l-am văzut întîiași dată, am crezut că intră la mine un plăieș de-al lui Ștefan cel Mare. Nalt și uscățiv, cu o expresie de cuviință serioasă, ca a poporului nostru cel adevărat, d. Țanțu respiră energia și lealitatea. Simplu învățător de sat, d-sa, cu d. Buzdugan și alți tineri români, au avut intuiția momentului și au scos din revoluția rusească neatîrnarea Basarabiei. D. Țanțu se găsește în fruntea celei mai de seamă instituțiuni culturale, *Făclia*, pe care eu îmi propuneam s-o ajut sub toate formele și pe care o recomand d-lui Stere.

După *blocul moldovenesc*, grupul cel mai important din Cameră este acela al *țărănimei moldovenești*, al cărui șef, un domn Țiganko, nu știe o boabă românească, pe cînd țăranii nu știu o boabă rusească. Această bizară apropiere de oameni e semnul caracteristic al locului și dovedește o stare de lucruri îngrijitoare [sic !].

E oare cu putință ca tocmai elementul de baștină al poporului nostru, țăranul moldovean, să fie atît de lipsit de conștiința naționalității sale, încît să se facă instrumentul unui vocativ ca d. Țiganko, care face opoziție sistematică guvernului Basarabiei și politicei României, lucrînd pentru alipirea la Ucraina ? Sunt lucruri incredibile !

În interval de o lună, domnul acesta a încercat să pună guvernul în minoritate de trei ori : 1) cu ocazia votării instrucțiilor agrare ; 2) cînd cu trimiterea delegaților de pace ; 3) cu ocazia Convenției drumurilor de fier, — și numai grație înțelepciunei armonice a d-lor Inculeț și Ciugureanu și patriotismului tinerilor deputați din *bloc*, s-a putut evita o criză ministerială, care ar fi fost dezastruoasă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La a treia tentativă a răsturnării guvernului, din partea unui străin, care exploata credulitatea poporului meu românesc, făgăduindu-i pămînt pe nimic, — m-am supărat. Trebuie să spun că pe domnul acesta l-am scăpat de la mare primejdie, fără să-l cunosc, şi fiindcă eram bolnav, m-am crezut autorizat să-l chem la mine. Care nu mi-a fost mirarea, cînd am văzut un tînăr parcă abia ieşit din copilărie, nalt şi uscăţiv, un tip de-al lui Dostoievski, coborît din cadrul romanului *Souvenirs de la maison des morts*, cu cele mai fantastice idei socialiste, aplicabile la realităţile vieţii, aşa cum a produs revoluţia rusă actuală, o mare şi nenorocită pleiadă şi despre cari Gorki, genialul scriitor, zice că ei socotesc poporul ca o materie experimentală a ideilor lor. Moarte, suferinţă, dezastru militar, sărăcie lucie, degenerescenţă, — nimic nu-i înspăimîntă.

Printre multele postulate ale d-sale, unul m-a surprins, prin naivitatea lui, incomensurabilă: d. Ţiganko era încredinţat că armata română a intrat în Basarabia ca să garanteze toate libertăţile, uzul şi abuzul lor, şi chiar pe aceea de a lucra pentru alipirea provinciei româneşti la Ucraina. Era noaptea tîrziu, eu aveam friguri, şi cred că am violentat convingerile acestui tînăr vizionar, asigurîndu-l că toate opiniile duc la un portofoliu ministerial, cînd cineva ştie să le părăsească la timp.

Această scenă de roman îşi are partea sa de învăţăminte tragice. Noi nu putem întîrzia nici un minut activitatea noastră culturală în Basarabia. Naţionalizarea şcoalelor, institutelor şi stabilimentelor de tot felul; activitatea extraşcolară; infiltrarea cu orce preţ în sufletul ţăranului a noţiunei de *patrie comună;* propaganda, la sate, prin biserică; publicarea cărţilor şcolare în text cirilic şi latin, — iată cea dintîi datorie a noastră. Părintele Gurie, care este autor de abecedar şi vice-ministru al cultului, şi mai mult, conduce lucrările pregătitoare ale viitorului sobor, să îndrepteze activitatea preoţească în direcţia *conştiinţei româneşti* la ţărani. În fine, ultimele grupări ale Camerii, formate de străinii pămînteni, sunt reprezentate de israeliţi, bulgari şi germani.

Colonia evreiască este condusă de un comitet de oameni capabili, în frunte cu doctorul Slutzki şi domnii Königschatz, Bernstein-Kohn, Grossmann şi Lichtmann. Pentru cuvinte prea lungi de explicat, deputaţii lor se retrăseseră din Cameră.

Colonia germană, foarte serios organizată, are în fruntea sa un om de valoare, pe d. Widmer din Tarutino. Satele germane din judeţul Akerman, bogate şi disciplinate, sunt gata să secondeze orce politică serioasă. De aceea, nu încetez de a repeta că soarta Basarabiei stă în mîinile noastre: băgaţi de seamă pe cine trimiteţi acolo.

În unul din numerele viitoare, vom examina chestiunea agrară cu care ocazie vom face cunoştinţă şi cu consiliul de miniştri, de unde răsare figura celui mai bun român din Basarabia, d. Pelivan, a domnilor Ciugureanu, Cristi, Bossie-Codreanu, Erhan, — şi vom mai face cunoştinţă şi cu partidul conservator, cel ce surîde prin figura ironică a d-lui Sinadino şi înţelege prin forma rotundă şi simpatică a amicului meu Dimitrie Nicolaevici Semigradov.

(„Îndreptarea", I, nr. 24, 11 mai 1918, p. 1—2)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

III. CHESTIUNEA AGRARĂ

Informaţiile ce sosesc din Basarabia nu sunt bune. Influenţa exercitată de mine, în sens moderator, dar cu orientare pur democratică, a fost înlocuită cu un desfriu de făgăduieli şi de aspiraţiuni maximaliste şi au ajuns pur şi simplu la împărţirea proprietăţilor mari între ţărani, fără despăgubiri.

O astfel de politică agrară este absurdă. Ţara românească nu poate admite ca în provincia suroră de peste Prut să se arunce sămînţa unei viitoare nebunii. Căci *spoliaţiunea* este o monstruozitate, şi economică, şi morală, care duce la nebunie.

Nu cunosc părerile d-lui Stere în această privinţă. Dar, din noua orientare a *blocului moldovenesc*, s-ar zice că d-sa evoluează către d. Ţiganko, — ceea ce constituie o greşeală şi o vină. Dacă lucrurile stau aşa, d. Stere, care a fost, poate, folositor actului Unirei, devenise primejdios.

Să ne explicăm.

În toamna anului 1917, mai toate moşiile au fost devastate, parte din acarete distruse, vitele şi instrumentele agricole furate. Cînd a sosit armata română, o parte din *inventarii* a fost restituită şi fiindcă guvernul nostru cerea de urgenţă să se facă sămănăturile cele mai întinse, ţăranii s-au înţeles de-a dreptul cu proprietarii şi s-au apucat de lucru. Proprietarii şi-au recumpărat cai şi unelte, încrezători în restabilirea ordinei şi în necesitatea unei vaste culturi pentru anul 1918, declarînd că primesc să li se împartă moşiile, dacă vor fi despăgubiţi.

Aceasta era starea de lucruri, în momentul sosirei mele în Basarabia.

Tocmai atunci, *Sfatul Ţării* lucra la aşa-zisele *Instrucţiuni agrare* pe anul 1918, cari trebuiau să confirme oarecum starea lucrurilor din 1917, cînd guvernul provizoriu rus, în vederea aprovizionării frontului, declarase toate cerealele ca proprietate a statului, obligînd pe fiecare agricultor să-şi îndeplinească datoria sa de cetăţean, semănînd tot pămîntul disponibil, iar, la din contra, ameninţîndu-l cu închisoare, potrivit art. 29 din codul penal revizuit. Rezultatul, în 1917, a fost o enormă cantitate de cereale şi de vite furnizate organelor de aprovizionare. Ce era mai firesc, mai patriotic şi mai logic, decît de a continua o asemenea politică şi pe anul 1918, — aşteptînd ca *Sfatul Ţării*, în urma votării legii electorale, să dea, prin viitoarea Constituantă, soluţiunea legală chestiunei agrare?

În locul acestei politici sănătoase, *Sfatul Ţării* elaboră faimoasele *Instrucţii agrare* din 21 februarie 1918. În scurte cuvinte, aceste instrucţiuni creează un *Fond agricol* la care se vor vărsa: 1) toate pămînturile arendate, 2) toate cele lucrate în dijmă, 3) pămînturile cedate de bună-voie, 4) acolo unde nu vor fi pămînturi din primele trei categorii, se va ocupa orce moşie ce se lucrează de însuşi proprietar, fără a se lua consimţămîntul acestuia. Cu alte cuvinte, *socializarea pămîntului*. Proprietarului i se lasă: o treime din întindere, dacă are de la 100 la 600 hectare; o pătrime dacă are mai mult decît 600; nici într-un caz moşia rămasă proprietarului nu va trece de 1000 hectare. Şi ca vîrf, *Instrucţiile agrare* confinţesc: hrăpirea pămînturilor, efectuată în timpul revoluţiei, — ceea ce însemnează că s-a luat proprietarului părţile cele mai bune din moşie; iar, ca vîrful vîrfului, vitele şi instrumentele agrare, răscumpărate cu mare trudă de proprietar, după intrarea armatei noastre, i se pot lua cu sila, în proporţia în care i s-a

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

luat pămîntul, plătindu-se plugurile şi maşinele cu preţurile din 1914, pe cînd el le-a cumpărat cu preţurile din 1918. Este o pură necuviinţă.

Şi, ca şi cum toate acestea n-ar fi de ajuns, — *Comitetele pămînteşti* cari au să judece neînţelegerile dintre ţărani şi proprietari, se compun din 9 persoane, din care 5 ţărani, şi nici un proprietar. Iar acum, de fapt, aceşti cinci judecători care formează majoritatea, sunt înşişi ocupanţii pămîntului, adică împricinaţii, — îşi poate închipui orcine ce sfîntă dreptate avea să iasă din hotărîrile *Comitetelor pămînteşti.*

Rezultatul imediat a fost că, de unde guvernul românesc aştepta un maximum de cultură, pămîntul a rămas nelucrat, şi se poate afirma că de cînd e Basarabia nu s-au făcut mai puţine semănături de grîu ca în anul acesta.

La apariţia acestor *Instrucţiuni agrare*, proprietarii de moşii au dat năvală la mine. Alianţa centrală a proprietarilor din Basarabia a redactat un memoriu, pe care l-a prezentat şi guvernului român.

Limbagiul pe care l-am ţinut d-lui Sinadino, care vorbea în numele proprietarilor, era poate cam aspru, dar era inspirat de necesitatea momentului, *de a şti să facă concesii.*

Limbagiul ce ţineam guvernului, d-lor Ciugureanu, Pelivan şi Cristi era poate şi mai aspru, căci simţeam că aceşti buni români pricepeau ei înşişi dreptele reclamaţiuni ale proprietarilor, dar nu le puteau satisface, din cauza spiritului ce predomina în Camerá.

E probabil că, în sufletul lor, proprietarii mă credeau socialist, iar guvernul mă credea conservator. Această probabilitate s-a dovedit a fi o realitate, deoarece au pornit de la Chişinău plîngeri împotriva Comisarului General, ba chiar comisiuni, care au venit la Iaşi să ceară capul meu, conservatorii tratîndu-mă de bolşevist, iar socialiştii de reacţionar.

Şi unii, şi alţii se înşelau. Inteligentul Ministru de Interne, d. Cristi, a înţeles repede lucrurile, şi cu el toţi colegii săi, deoarece Consiliul de Miniştri, în şedinţa din 3 martie 1918, a luat hotărîrile următoare: 1) să se dea cîte un loc, în toate comitetele agricole, reprezentanţilor marilor proprietari, cu dreptul de vot deliberativ şi cu dreptul de recurs către comitetul agricol judeţean; 2) întregul inventar viu şi imobil, cumpărat de marii agricultori după trecerea trupelor române pe teritoriul Basarabiei, să nu poată fi expropriat; 3) în curs de 2 săptămîni, să se prezinte regulamente amănunţite asupra arenzii anuale, a termenului şi a mijloacelor de a o încasa şi asupra distribuirii sumelor între marii proprietari.

Se poate zice că acesta era primul act de guvernare serioasă pe care-l făcea ministrul Ciugureanu, care act da satisfacere marilor proprietari şi spiritului de echitate în sine. Dl. Sinadino, care se găsea la Iaşi, în aşteptarea d-lui Marghiloman, se declara satisfăcut şi pornea înapoi la Chişinău cu ceilalţi colegi ai săi, făcînd, probabil, reflecţii asupra *caracterelor* lui La Bruyère, pe care ar fi folositor să le citească mai multă lume.

Trăim în timpuri atît de ruşinoase, ca tîrguială de suflete, încît e bine să se ştie că nu toată lumea îşi pleacă capul sub sabie. A servi democraţia nu însemnează a linguşi pe Robespierre.

În unul din numerele viitoare, vom examina modalitatea împroprietăririi şi mijloacele financiare de care putem dispune.

(„Îndreptarea", I, nr. 31, 19 mai 1918, p. 1)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

IV. * CONCLUZIE

România din stînga Prutului, încorporată prin actul din 27 martie 1918, are o însemnătate atît de mare pentru viitorul ţării noastre, încît covîrşeşte aproape toate celelalte interese din teritoriile ocupate.

Noi am expus cu cea mai desăvîrşită nepărtinire starea lucrurilor din Basarabia.

O ţară cu o întindere de 42 mii kilometri pătraţi sau 4 milioane şi 200 mii hectare, din cari numai 3 la sută este neroditor; cu o populaţie de 2 milioane 800 mii locuitori; cu o climă moderată şi o calitate de pămînt de mîna întîi, în care toate culturile sunt cu putinţă, de la grîu pînă la orez şi bumbac (prin văile Prutului şi litoralul Mării Negre); care produce, în mijlociu, 200.000 de vagoane de cereale, din care poate exporta exact jumătate; unde viţa de vie se cultivă cu atît de mare succes, încît Basarabia singură produce atîta vin, cît ţara românească întreagă; unde creşterea vitelor este mai dezvoltată decît în România; unde fructele, tutunul, viermii de mătase se cultivă cu îngrijire şi succes; unde industria morăritului este, comparativ, mai dezvoltată decît la noi; — o asemenea ţară este o grădină.

Singurul mare defect al pămîntului Basarabiei este că, neavînd piatră, nu are şosele. Drumurile, în interior, se urmează, prin văi adînci şi dealuri înalte, pe locul desfundat de ploi, ceea ce face că transporturile devin cîteodată imposibile.

În acest pămînt, locuieşte un popor care, de baştină, este popor românesc. Alături de dînsul şi adeseori *peste dînsul* s-au aşezat alte naţii, care, ajutate de administraţia rusească, au căutat să-l desnaţionalizeze. Dar, aici, ca peste tot unde a trecut colonizarea romană, cu caracterul său agricol, — dragostea de pămînt a asigurat păstrarea neamului nostru în frontierele ţării şi în cuprinsul limbei, cu acea neclintită statornicie a legionarului, pe care nimic n-a învins-o.

Aceasta este comoara pe care ne-o aduce Basarabia: ţăranul român, lipit de glie.

Am fost, cred, destul de limpede în expunerea faptelor. Nu am părtinit pe nimeni, ci am arătat lucrurile în lumina adevărului. Am spus ţăranului că nu poate lua pămîntul cu hapca, şi am spus proprietarului că nu poate spera să-şi păstreze latifundiile.

Ţăranul trebuie să plătească pămîntul. Cînd i se va dovedi că plata aceasta se face cu încetul, cu o mică dobîndă şi o mică amortizare anuală; cînd conducătorii se vor adresa cugetului său curat, simţului său conservator de proprietar rural, şi-i vor proba că a lua degeaba averea altuia este nedrept şi necinstit, — el va înţelege, fiindcă are bun simţ. Dar aceasta trebuie să se facă numaidecît. Demagogia politică, care exploatează şi construieşte *pe pămîntul luat gratis*, trebuie să înceteze.

Cu aceste rezerve, guvernul ţării românești nu poate să facă altă politică, în Basarabia, decît cea de astăzi. Ea trebuie să se întemeieze pe elementele culte ale poporului, pe fiii ţăranilor care ştiu ce rudenie apropiată îi leagă de ţăranii de pe malul drept al Prutului, şi de cei de

* În text, numerotat V. Presupunem că foiletonul purtînd nr. IV a fost şi el publicat, dar colecţia ziarului „Îndreptarea:" de la B.A.R. este incompletă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pe malurile Milcovului, şi de cei de pe malurile Oltului, cari, cu toţii, se coboară de la legionarii şi colonii pe cari divinul nostru Împărat i-a înconjurat în valul său de apărare. O ştiu ţăranii basarabeni, că doar pe pămîntul lor au o staţie de drum de fier, care se numeşte *Traian-val*.

Valul lui Traian este astăzi Nistrul.

Aceste adevăruri fundamentale trebuiesc aşezate, pentru ca actul unirii să se poată aplica, în liberă dispoziţie sufletească, din amîndouă părţile.

Aliniatul al 2-lea al art. 11 din *Actul unirii* zice :

„Basarabia, unindu-se ca fiică cu mama sa România, Parlamentul român va hotărî convocarea neîntîrziată a Constituantei, în care vor intra proporţional cu populaţia şi reprezentanţii Basarabiei, aleşi, prin vot universal, egal, direct şi secret, spre a hotărî împreună cu toţii înscrierea în Constituţie a principiilor şi a garanţiilor de mai sus".

Printre *garanţiile de mai sus*, iată ce găsim :

„Basarabia îşi păstrează autonomia provincială, avînd un *Sfat al Ţării* (Dietă), ales pe viitor prin vot universal, egal, direct şi secret, cu un organ împlinitor şi administraţie proprie". (art. 2).

Ceea ce însemnează autonomie complectă, cu minister şi administraţie aparte, — şi ceea ce eu aprob.

Dar mai găsim următoarele :

„Sfatul Ţării actual rămîne mai departe, pentru rezolvirea şi realizarea reformei agrare, după nevoile şi cererile norodului ; aceste hotărîri se vor recunoaşte de guvernul român".

Va să zică, pe cînd *Sfatul Ţării* actual, ieşit din volcanul revoluţiei, *fără a avea nici un caracter reprezentativ legal*, îşi rezervă dreptul să rezolve, singur, reforma agrară, fără nici un amestec din partea României, — Basarabia ia parte la Constituanta românească, prin reprezentanţii săi, în care Constituantă se vor rezolvi nu numai garanţiile de mai sus, ci şi alte chestiuni, printre cari, probabil, aplicarea reformei agrare din ţara românească. Prin urmare, pe cînd noi nu avem nici un drept să ne amestecăm în rezolvirea reformei agrare în Basarabia, — aceasta se amestecă în realizarea reformei agrare de la noi.

Dar, mai grav e faptul că d. Prim-Ministru Marghiloman, vorbind la Bîrlad de *modalitatea* votului universal, a lăsat să se înţeleagă că s-ar putea cere revizuirea art. 57 din actuala nouă Constituţie, aşa că viitoarea nouă Constituantă s-ar alege tot după actuala lege electorală, — ceea ce ar da loc la aceasta : că, pe cînd Basarabia ar face alegeri cu sistemul larg al votului universal, noi am face alegeri cu sistemul cenzitar.

Pentru ca *Actul unirii*, pregătit în pripă, să rămînă viabil, trebuie să punem în concordanţă atît legea noastră electorală, cît şi reforma agrară, cu cele din România de peste Prut — sau vice-versa.

Ceea ce s-a făgăduit trebuie să se aducă la îndeplinire. Nu ne mai putem întoarce înapoi, sub pedeapsă de a rătăci drumul.

(„Îndreptarea", I, nr. 43, 2 iunie 1918, p. 1)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FILIAȚIA CRONOGRAFELOR ROMÂNEȘTI DE TIP DANOVICI
(Partea a III-a*)

— Anexe (schema și „tabla" manuscriselor) —

Paul Cernovodeanu

Așa cum am arătat anterior, cronografele de tip Danovici, aceste istorii universale concepute într-un spirit arhaic cronicăresc — medieval, tălmăcite din neo-greacă în veacul al XVII-lea, au circulat intens fiind răspîndite prin numeroase cópii în toate cele trei țări române în decursul secolului al XVIII-lea. Conținutul lor bogat și variat a făcut ca aceste culegeri să fie apreciate în mediul cărturarilor nu atît ca izvoare de informație istorică, ci mai cu seamă pentru farmecul literar al legendelor și povestirilor foarte numeroase incluse în cuprins. De aceea multe capitole — printre care s-ar cuveni a fi amintite războiul Troiei, începuturile „Împărăției Rîmului", viața lui Constantin cel Mare și a altor împărați bizantini — s-au detașat ca piese aparte, fiind copiate separat și, beneficiind de o circulație destul de largă, au fost răspîndite sub formă orală și în sînul maselor. Cronografele au constituit astfel un fel de „enciclopedii" la nivel popular, mult gustate atît în rîndul marei boierimi, pînă la o anumită dată, cît și într-un mediu social de mijloc. Majoritatea cópiilor de cronografe au fost alcătuite la mănăstiri, dovedind intensa lor difuzare, în primul rînd, printre clerici; totodată, multe au fost însă copiate și pentru boieri, recrutați cîte o dată chiar și din figurile proeminente ale acestei clase, pentru care un asemenea gen de lectură a constituit un mijloc de plăcută și instructivă recreere spirituală. Pentru mulți boiernași și tîrgoveți mărunți, lipsiți de posibilitățile unei pregătiri intelectuale superioare, cronografele au reprezentat un gen de manuale rudimentare, pe care au învățat să scrie și să citească și de unde și-au însușit o sumă de cunoștințe religioase, etice și istorice.

Înainte de a încheia prezentul studiu cu înfățișarea schemei manuscriselor cronografelor de tip Danovici și a tablei (de materii) a ms. 3517, aș dori să mai fac următoarele precizări:

1) Pentru ms. B1 (citat anterior în B.O.R., CV (1987), nr. 9—10, p. 190) a se adăuga la nota 45: Ms. Eminescu, trecut în stăpînirea lui Titu Maiorescu, a fost dăruit de acesta profesorului I. Rădulescu-Pogoneanu, care, la rîndul său, l-a donat publicistului G. T. Kirileanu, de unde a intrat în posesia Muzeului culturii vechi moldovenești „Casa Dosoftei" din Iași, unde se află în prezent (cf. Augustin Z. N. Pop, *Cronograful Pătrașco Danovici* în „Caietele Mihai Eminescu", București, IV (1977), p. 294—295).

* Părțile I și II ale acestui studiu au fost publicate în „Biserica ortodoxă română", CV (1987), nr. 9—10, p. 180—196 și CVI (1988), nr. 7—8, p. 116—129.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 387—395, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

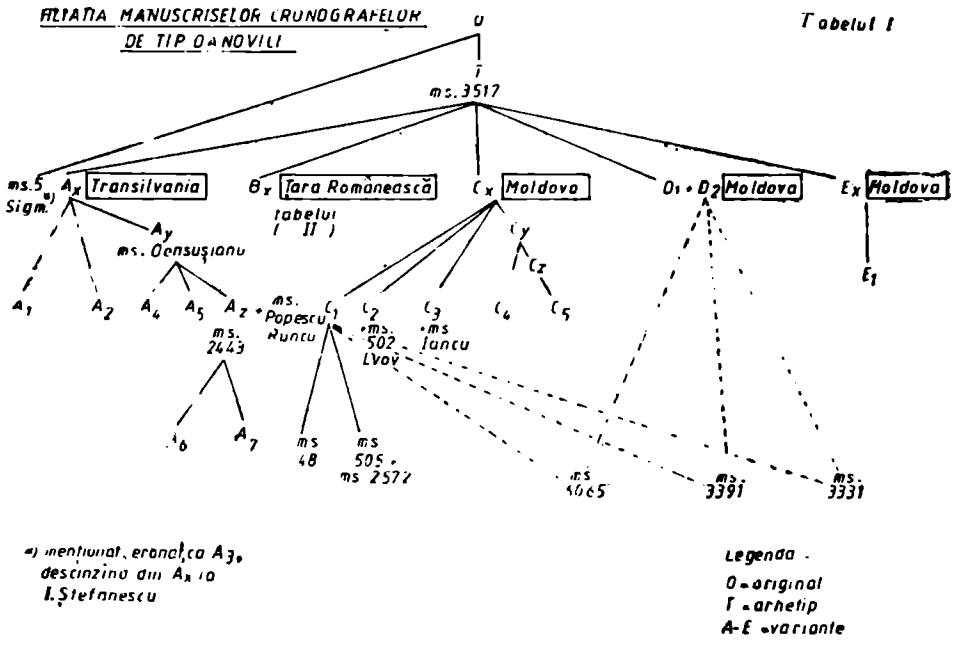
2) Studiul fundamental al conf. univ. Iulian Ştefănescu (1880—1937) privind *Cronografele româneşti : Tipul Danovici* a fost publicat — după cum se ştie — postum. Textul său manuscris — păstrat printre rămăsurile regretatului istoric literar — a fost descoperit în 1938 de profesorul Alexandru Elian, cercetător de mare erudiţie, care dîndu-şi imediat seama de imensa lui valoare ştiinţifică, l-a încredinţat spre tipărire profesorului Constantin C. Giurescu, pe atunci membru influent al Comitetului de direcţie al „Revistei istorice române". În aceste condiţii, studiul lui I. Ştefănescu salvat de prof. Al. Elian şi cu un titlu pus *ad hoc*, a putut vedea lumina tiparului în 1939 în amintitul periodic (Acta C. C. Giurescu, *Miscelanea*, colecţie particulară).

3) O temeinică analiză a structurii filologice a cronografelor de tip Danovici a fost efectuată, cu mare erudiţie, de cercetătorul Doru Mihăescu, *Cronografele româneşti (Cu privire specială asupra tipului Danovici)* în „Memoriile Secţiei de ştiinţe filologice, literatură şi arte" (Academia R. S. România), seria IV, tomul I (1977—1978), p. 67—77; tomul II (1979—1980), p. 127—157, care examinînd, totodată, cu toată acribia, ms. 3517 (arhetipul T) şi comparativ ms. de la Harkov (D_1) cu mr. 86 (D_2) ajunge la unele interesante ipoteze de lucru privind paternitatea traducerii din neo-greacă a acestui tip de cronografe, atribuită total sau numai parţial logofătului „de grecie" Pătraşco Danovici ori în întregime mitropolitului cărturar al Moldovei, Dosoftei (+ 1693) (*Ibidem*, I, p. 53—64; II, p. 157—165).

ANEXA I

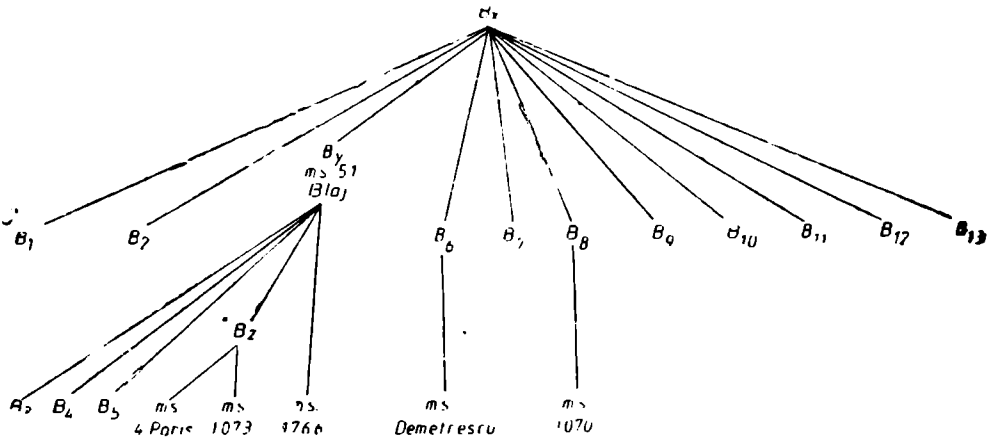
Filiaţia manuscriselor cronografelor de tip Danovici

(Tabelul I şi II)



https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Tabelul II



ANEXA II

BIBLIOTECA ACADEMIEI ROMÂNE, MS. ROM. 3517

Cronograf de tipul Danovici—Cigalas

(Sumarul)

Partea I

Дѡскаѣ, adecă tablă ce spune de toate istoriile și odăiniile și politică de oameni carele să scriu aici într-aciasta de preste ai carte ... f. I—XV

Cuvînt către cetitori XVI

Glav. 1 — Pentru cum féce Dumnezău de început ceriul și pămîntul

Glava *vtor* (2) — Cum au căzut luciafărul denŭ ceriu

Glav. 3 ⟨Cum féce⟩ Dumnezău raiul și cu céle patru părée a raiului

Glav. 4 ⟨Cum⟩ au făcut Dumnezău pre om și cum l-au scos den raiu pentru nea⟨scultare⟩

Glava 5 — ⟨Cum au⟩ șezut Adam în raiŭ, și cum s-au apucat a lucra pămîntul și cum au făcut feciori pre pămîntu

Glav. 6 — Cum au blăstămat Dumnezău pre Cain pentru frate-său *

Începĭturi pentru Avraam den ce săminție să trage și pentru feciorii lui, glava 7 ⟨fo 6⟩; Pentru Avraam tij, glava 8 ⟨fo 10 v⟩; Cum au rămas Avraam (text ras) înnaintea lui Avimeleh înpărat, glava 9 ⟨fo 13⟩; Începĭturi pentru Isaac, glava 10 ⟨fo 14⟩; Isaac înpreună cu 12 feciori

* Aceste completări s-au făcut după cuprinsul ms. 86, copia cea mai fidelă a ms. 3517, cf. I. Bianu, *Catalogul manuscriptelor românești*, I, pp. 184—185, deoarece în ms. 3517 geneza și nașterea lui Adam nu sînt tratate în glave separate, textul decurgînd fără întreruperi între fo 1—6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ai săi, glava 11 ⟨fo 19⟩; Cum ş-au blagoslovit Iacov feciorii la datul sufletului său ⟨fo 25 v⟩; Începîturî pentru naşterea lui Moisi şi cum au scos jidovii de la faraon den Eghipet, glava 12 ⟨fo 28⟩; Învîţătura pentru Isus Navin, glava 13 ⟨fo 47⟩; Începîturî giudéţilor jidoveşti, glava 14 ⟨fo 50⟩; Gothoniil glava 15 ⟨fo 50 v⟩; Aod, glava 16 ⟨fo 51⟩; Samegar, glava 17 ⟨fo 51⟩; Începîtura Deborii pro⟨o⟩rociţii, glava 18 ⟨fo 51 v⟩; Începîtura lui Avimeleh, glava 19 ⟨fo 54⟩; Thoma, glava 20 ⟨fo 54⟩; Începîtura lui Iiair, glava 21 ⟨fo 54⟩; Esevon, glava 22 ⟨fo 54 v⟩; Eglom, glava 23 ⟨fo 54 v⟩; Ladvanu, glava 24 ⟨fo 54 v⟩; Începîturî pentru Sampson tarele, glava 25 ⟨fo 54 v⟩; Samani, glava 26 ⟨fo 59 v⟩; Miha, glava 27 ⟨fo 59 v⟩; Începîtura lui Ili preotului şi pentru Samuel, glava 28 ⟨fo 60⟩; Începîturî de înpîrîţiia lui David înpărat şi proorocu, glava 29 ⟨fo 65⟩; [fo 67—68 v albe]; Începîturî de înpîrîţiia lui Solomon proorocu, glava 30 ⟨fo 73⟩; Înpîrîţiia lui Rovoam, feciorul lui Solomon, glava 31 ⟨fo 79⟩; Înpîrîţiia lui Aviia, feciorul lui Rovoam, glava 32 ⟨fo 79 v⟩; Înpîrîţiia lui Asa, feciorul Aviei, glava 33 ⟨fo 80⟩; Înpîrîţiia lui Ahaav pre israilténi, glava 34 ⟨fo 81⟩; Înpîrîţiia Ohoziei, feciorul lui Ahaav, glava 35 ⟨fo 84⟩; Înpîrăţiea lui Ioram, fratele Ohoziei, glava 36 ⟨fo 86 v⟩; Înpîrîţiia lui Inu, feciorul Namesiei, glava 37 ⟨fo 87 v⟩; Înpîrîţiia lui Iosafat, feciorul lui Asa Înpăratul Iudei, glava 38 ⟨fo 88⟩; Înpîrîţiia lui Ioram, feciorul lui Iosafat celui bun şi dreptu, glava 39 ⟨fo 89 v⟩; Înpărăţiia Ohoziei, feciorul lui Ioram, nepotul lui Iosafat, glava 40 ⟨fo 90⟩; Înpîrăţiea Goftoliei, glava 41 ⟨fo 90⟩; Înpărăţiia lui Ioas, feciorul Ohoziei, glava 42 ⟨fo 90 v⟩; Înpărăţiia Amasiei, feciorul lui Ioas, glava 43 ⟨fo 91⟩; Înpărîţiia Oziei, feciorul Amasiei, glava 44 ⟨fo 91⟩; Înpîrîţiea lui Ioaftam, feciorul Oziei, glava 45 ⟨fo 92⟩; Înpărîţiea lui Ahaz feciorul lui Ioatham, glava 46 ⟨fo 92⟩; Înpîrîţiia Ezechiei, feciorul lui Ahaz robul, glava 47 ⟨fo 92 v⟩; Spunerea unii istorii pentru milostenie, glava 48 ⟨fo 95⟩; Ş-altî istorie a lui Toovit, glava 49 ⟨fo 96⟩; Înpîrăţiia lui Manasi, feciorul Ezechiei înpărat, glava 50 ⟨fo 97 v⟩; Înpărăţiia lui Amos, feciorul lui Manasii, glava 51 ⟨fo 98⟩; Înpîrîţiia Iosiei, feciorul lui Amos înpărat, glava 52 ⟨fo 98 v⟩; Înpărîţiia lui Ioahaz, feciorul Iosiei, glava 53 ⟨fo 99⟩; Înpirîţiia lui Ioachim, feciorul lui Ioahaz şi pentru Navuhudonosor înpărat şi ce a făcut, glava 54 ⟨fo 99 v⟩; Înpărăţiia Iehoniei, feciorul lui Ioachim înpărat, glava 55 ⟨fo 103 v⟩; Înpărăţiia Sedechiei, fratele lui Iachim, unchiul Iehoniei, glava 56 ⟨fo 103 v⟩; Înpîrîţiia lui Uledomarudah, fiiul lui Navuhudonosor, glava 57 ⟨fo 113⟩; Înpărîţiia lui Valtasar iară fecior mai mic lui Navuhudonosor, glava 58 ⟨fo 113⟩; Înpîrăţiia lui Darie de la Midiia pe carele l-au chemat şi Artaxerxu, glava 59 ⟨fo 115 v⟩; Începîtura înpărăţiei Chirei, nepotul lui Darie înpărat, glava 60 ⟨fo 119⟩; Înpîrîţiia lui Darie Camvis, feciorul Chirei înpăratul, glava 61 ⟨fo 121⟩; Înpîrîţie lui Artaxerxu şi a Neemi jidovului, glava 62 ⟨fo 125 v⟩; Înpîrîţiia altui Artaxerxu mînă lunghî, glav 63 ⟨fo 125 v⟩; Începîtur⟨a⟩ înpăraţilor elineşti, glava 64 ⟨fo 126⟩; Înpărăţiia lui Alexandru scrisă pre puţănă numai căt să hie în rîndu, glava 65 ⟨fo 126⟩; În căte părţi s-au înpărţit înpărăţiia lui Alexandru dac-au murit, glava 66 ⟨fo 126 v⟩; Înpîrăţiia lui Potolomeiu olagu (!), glava 67 ⟨fo 127⟩; Înpîrîţiia lui Potolomeiu Filadelfiia, glava 68 ⟨fo 127⟩; Înpîrîţiia lui Priam înpăratul Troadei, cetăţii cei mari, glava 69 ⟨fo 131⟩; Începîtura înpirăţiei Rămului,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

glava 70 ⟨fo 146⟩; Înpîrăţiia lui Noma Pombiie, glava 71 ⟨fo 146 v⟩; Înpîrăţiia lui Tilŭ înpăratu, glava 72 ⟨fo 146 v⟩; Înpîrăţie lui Marchion Angu (!), glava 73 ⟨fo 147⟩; Înpîrăţie lui Marchion Angu (!), glava 73 ⟨fo 147⟩; Înpărăţiia lui Priscu Tarcuinu, glava 74 ⟨fo 147⟩; Înpîrăţiia lui Servie Tulie, glava 75 ⟨fo 147⟩; Înpărăţiia lui Tarcuinie Supervul, glava 76 ⟨fo 147 v⟩; Începătura cum au ţinut rămlenii înpărăţiia fără înpărat, glava 77 ⟨fo 147 v⟩; Înpărăţiia lui Iulie Chesar şi pentru ce l-au chemat Chesaru, glava 78 ⟨fo 148⟩; Înpărăţiia lui Octavie Chesar carele s-au chemat şi Avgust înpărat, glava 79 ⟨fo 149⟩; Căţi ai au ţănut rămlénii înpărăţiia Ierusalimului supt vlastiia lor, glava 80 ⟨fo 156⟩; Înpîrăţiia lui Gaie Chesaru de la Răm, glava 81 ⟨fo 156⟩; Înpărăţiia lui Clavdie înpărat, glava 82 ⟨fo 156⟩; Înpărăţiia lui Neron înpărat, glava 83 ⟨fo 157⟩; Înpărăţiia Galvei, glava 84 ⟨fo 159 v⟩; Înpărăţiia lui Othonu, glava 85 ⟨fo 159 v⟩; Înpărăţiia lui Vitelie, glava 86 ⟨fo 159 v⟩; Înpărăţiia lui Espesiianu ş-a lui Titu a fiiu-său, glava 87 ⟨fo 160⟩; Înpîrăţiia lui Titu, glava 88 ⟨fo 162 v⟩; Înpărăţiia lui Dometiian, glava 89 ⟨fo 163⟩; Înpirăţiia Neruii, glava 90 ⟨fo 163 v⟩; Înpărăţiia lui Traianu, glava 91 ⟨fo 163 v⟩; Înpîrîţiia lui Andriianu, ginerele lui Traianu, glava 92 ⟨fo 164 v⟩; Înpirîţiia lui Andonie creştinul (!), glava 93 ⟨fo 165⟩; Înpîrîţiia lui Marco Andoninu, glava 94 ⟨fo 165⟩; Înpîrîţiia lui Comodu, glava 95 ⟨fo 165 v⟩; Înpîrîţiia lui Pertinacu, glava 96 ⟨fo 166⟩; Înpîrîţiia lui Iuliian, glava 97 ⟨fo 166⟩; Înpîrîţiia lui Seviru, glava 98 ⟨fo 166⟩; Înpîrăţiia lui Andoninu şi a Ghetii, glava 99 ⟨fo 166⟩; Înpîrîţiia lui Macrinu, glava 100 ⟨fo 166 v⟩; Înpîrîţiia lui Avitu, feciorul lui Andoninu, glava 101 ⟨fo 167⟩; Înpîrîţiia lui Alexandru Mamiia, glava 102 ⟨fo 167⟩; Înpîrăţiia lui Maximinu, glava 103 ⟨fo 167⟩; Înpărăţiia lui Gordianu, glava 104 ⟨fo 167 v⟩; Înpărăţiia lui Pupliianu, glava 105 ⟨fo 167 v⟩; Înpîrăţiia lui Iunoru, glava 106 ⟨fo 167 v⟩; Înpîrăţiia lui Gordiianu, glava 107 ⟨fo 167 v⟩; Înpărăţiia lui Unioru, glava 108 ⟨fo 167 v⟩; Înpîrăţiia lui Marco, glava 109 ⟨fo 167 v⟩; Înpîrăţiia lui Iustilian, glava 110 ⟨fo 167 v⟩; Înpărăţiia lui Filip, glava 111 ⟨fo 167 v⟩; Înpîrăţiia lui Uleriianu, glava 112 ⟨fo 168⟩; Înpîrăţiia lui Galu ş-a lui Vulusianu, glava 113 ⟨fo 168⟩; Înpărăţiia lui Dechie înpîrat, glava 114 ⟨fo 168 v⟩; Înpîrăţiia lui Emiliianu, glava 115 ⟨fo 169⟩; Înpîrîţiia lui Ualerianu, glava 116 ⟨fo 169⟩; Înpîrîţiia lui Clavdie, glava 117 ⟨fo 169⟩; Înpîrîţiia lui Chindiliian, glava 118 ⟨fo 169⟩; Înpărăţiia lui Tachiitu, glava 119 ⟨fo 169 v⟩; Înpîrîţiia lui Avriliianu, glava 120 ⟨fo 169 v⟩; Înpîrăţiia lui Proovu şi cu Floriianu, glava 121 ⟨fo 169 v⟩; Înpîrîţiia lui Caru şi a lui Carinu ş-a lui Numeriian, glava 122 ⟨fo 169 v⟩; Înpîrăţiia lui Dioclitiian ş-a lui Maximian, glava 123 ⟨fo 170⟩; Începătura de înpărăţiia a prea marelui şi prea creştin înpăratu întăiu bun şi creştinescu Costantinu ţariu carele au făcut şi Ţarigradul cu toate tocmélele cum iaste şi pînă astăzi că întăiu era făcut de Vizu ci-au fost înpăratu cum ar hi un oraşu micu şi prostu, iară pe după acéia l-au făcut marele înpăratu Costantin şi i-au pus nume pre numele sîu Constantinagrada, glava 124 ⟨fo 176⟩; [între fo 178—183 v, scris de altă mînă, înlocuind probabil un fascicol pierdut din textul inițial]; Înpărăţiia lui Costandie, feciorul marelui Costantin, glava 125 ⟨fo 204 v⟩; Înpărăţiia lui Iuliianu, glava 126 ⟨fo 210⟩; Înpărăţiia lui Iuviianu, glava 127 ⟨fo 219 v⟩; Înpărăţiia lui Ualentiianu, glava 128 ⟨fo 220⟩; Înpărăţiia lui Ualie cel

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

muncitoriu, glava 129 ⟨fo 223 v⟩; Înpărîţiia lui Grâtiianu, glava 130 ⟨fo 225 v⟩; Înpărăţiia lui Theodosie cel mare, glava 131 ⟨fo 227⟩; Înpărăţiia lui Arcadie, feciorul lui Theodosie, glava 132 ⟨fo 233 v⟩; Înpărăţiia lui Theodosie cel micu, glava 133 ⟨fo 243 v⟩; Ciuda acelor 300 cuconi ce s-au aflat la Efesu, glava 134 ⟨fo 247 v⟩; Înpîrăţiia lui Marchiianu, glava 135 ⟨fo 258 v⟩; Înpîrăţiia lui Leonu Mesîrciul, glava 136 ⟨fo 260 v⟩; Înpărîţiia lui Leon a nepotu-său, glava 137 ⟨fo 262⟩; Înpărăţiia lui Zinon, glava 138 ⟨fo 262⟩; Înpărăţiia lui Vasiliscu, glava 139 ⟨fo 262 v⟩; Înpîrăţiia lui Zinon a doa, glava 140 ⟨fo 262 v⟩; Înpărăţiia lui Anastasie Dicoru, glava 141 ⟨fo 263⟩; Înpărăţiia lui Iustinu cel bătrânu, glava 142 ⟨fo 264⟩; Înpărăţiia lui Iustiniian cel mare, glava 143 ⟨fo 266 v⟩; [fo 271—271 v⁰ scris diferit; de la fo 272 începe cel de al doilea scris, cursiv, al textului, pînă la sfîrşit]; Înpîrăţiia lui Iustin cel bun şi milostiv, glava 144 ⟨fo 283 v⟩; Înpărăţiia lui Tiverie înpărat, glava 145 ⟨fo 288 v⟩; Înpărăţăia lui Mavrichie, ginerile lui Tiverie înpărat, glava 146 ⟨fo 289 v⟩; Înpărăţăia Fochîi tiranul, glava 147 ⟨fo 293⟩; Înpărăţăia lui Iraclie înpărat, glava 148 ⟨fo 297⟩; Înpărăţăia lui Costantin, fecioru lui Iraclie, glava 149 ⟨fo 311⟩; Înpărăţăiia lui Iraclona ş-a maică-sa Martinii, glava 150 ⟨fo 311⟩; Înpărăţăia lui Costada, ficiorul lui Costantin, nepot lui Tiverie înpărat, glava 151 ⟨fo 311⟩; Înpărăţăia lui Costantin Pogonat, glava 152 ⟨fo 313⟩; Înprăţăia lui Iustinian cel însămnat la nasu, glava 153 ⟨fo 316 v⟩; Înpîrăţăia lui Leontie, glava 154 ⟨fo 318 v⟩; Înpărăţăia lui Apsimar ce-i zăcea şi Tiverie, glava 155 ⟨fo 319⟩; Înpărăţăia lui Iustinian cel însămnat de al doilea rându, glava 156 ⟨fo 321⟩; Înpărăţăia lui Vardan Filipicu, glava 157 ⟨fo 322 v⟩; Înpărăţăia lui Artemie, căruia îi mai zăcea şi Anastasăe, glava 158 ⟨fo 323 v⟩; Înpărăţăiia lui Theodosăe, glava 159 ⟨fo 324 v⟩; Înpărăţăiia lui Leon Isavrul, căruia îi zăcea şi Conon şi Măgărareţ, glava 160 ⟨fo 325 v⟩; Înpărăţăiia lui Costantin Copronim, ficiorul lui Leon, Glava 161 ⟨fo 345⟩; Înpărăţăiia lui Leon, ficiorul lui Costantin Copronim, glava 162 ⟨fo 353 v⟩; Înpărăţăiia lui Constant⟨in⟩, ficiorul lui Copronim, ce au împărăţăt cu maică-sa Irina glava 163 ⟨fo 354 v⟩; Înpărăţăiia lui Nichifor carele au fost şi logofît, glava 164 ⟨fo 364⟩; Înpărăţăiia lui Stavrachie, ficiorul lui Nichifor glava 165 ⟨fo 367 v⟩; Înpărăţăiia lui Mihail Rangavea cel bunu, glava 166 ⟨fo 368⟩; Înpărăţăiia lui Leon Armenie cel ràu, glava 167 ⟨fo 368 v⟩; Înpărăţăiia lui Mihail cel făicav, glava 168 ⟨fo 376⟩; Înpărăţăiia lui Theofil, ficiorul lui Mihail, glava 169 ⟨fo 379 v⟩; Înpărăţăiia lui Mihail, ficiorul lui Theofil, ci au înpărăţăt cu maică-sa cu Theodora, glava 170 ⟨fo 388 v⟩; Înpărăţăiia lui Vasălie Machidon cel bunu, glava 171 ⟨fo 407⟩; Înpărăţăiia lui Leon prea mundru, ficiorul lui Vasilie Machidon, glava 172 ⟨fo 418⟩; Înpărăţăiia lui Alecsandru, fratelui lui Leon şi a lui Costantin, ficiorul lui Vasălie Machidon, glava 173 ⟨fo 427⟩; Înpărăţăiia lui Costantin, ficiorul lui Leon, carel⟨e⟩ era încă fără vărstă tănîru, glava 174 ⟨fo 428⟩; Înpărăţăiia edinocialnicului Costantin, ficiorul lui Leon glava 175 ⟨fo 433⟩; Înpărăţăiia lui Roman, ficiorul lui Costantin, glava 176 ⟨fo 433 v⟩; Înpărăţăiia lui Vasălie şi a lui Costantin, ficiorii lui Roman, de înpreună cu maica lor Theofana, glava 177 ⟨fo 434 v⟩; Înpărăţăiia lui Ioan Ţămischii şi cu ficiorii Theofanii, glava 178 ⟨fo 437 v⟩; Înpărăţăiia lui Vasălie şi a lui Costantin, ficiorii lui Roman de al doilea rrându (!), glava 179 ⟨fo 439 v⟩;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Înpărățăiia lui Roman Arghiropul și împărăteasii lui Zoiia, glava 180 ⟨fo 442 v⟩; Înpărățăiia lui Mihail Catalaxtu (!) glava 181 ⟨fo 445 v⟩; Înpărățăiia lui Mihail Calafat, glava 182 ⟨fo 450⟩; Înpărățăiia Zoiei înpărătesăi săngură, glava 183 ⟨fo 452⟩; Înpărățăiia lui Costantin Monomah, glava 184 ⟨fo 452 v⟩; Înpărățăiia Theodorii săngură, glava 185 ⟨fo 453 v⟩; Înpărățăiia lui Asaachie Comnino, glava 186 ⟨fo 453 v⟩; Înpărățăiia lui Costantin Ducăi, glava 187 ⟨fo 454⟩; Înpărățăiia Evdochiei cu ficiorii ei, glava 188 ⟨fo 454 v⟩; Înpărățăiia lui Roman Dioghenul, glava 189 ⟨fo 454 v⟩; Înpărățăiia lui Mihail Parapinax, ficiorul Ducăi, glava 190 ⟨fo 454 v⟩; Înpărățăiia lui Nichifor Botaniat, glava 191 ⟨fo 455⟩; Înpărățăiia Alexii lui Comnino, glava 192 ⟨fo 455⟩; Înpărățăiia lui Ioan Comnino, ficiorul Alexăi, glava 193 ⟨fo 456 v⟩; Înpărățăiia lui Manuil Comnino, ficiorul lui Ioan, glava 194 ⟨fo 456 v⟩; Înpărățăiia Alexii lui Comnino cel mic, glava 195 ⟨fo 456 v⟩; Înpărățăiia lui Andronic Comnino glava 196 ⟨fo 457⟩; Înpărățăiia lui Isaachie Anghelu, glava 197 ⟨fo 457⟩; Înpărățăiia Alexii lui Anghel, glava 198 ⟨fo 457⟩; Înpărățăiia Alexii, ficiorul lui Isaachie Anghel, glava 199 ⟨fo 457⟩; Înpărățăiia Ducăi lui Murțuflu, glava 200 ⟨fo 457⟩; Înpărățăiia venețianilor ci-au înpărățit Țarigradul, glava 201 ⟨fo 459 v⟩; Înpărățăiia lui Theodor Lascariu, glava 202 ⟨fo 460⟩; Înpărățăiia lui Ioan Duca Vatață, glava 203 ⟨fo 460⟩; Înpărățăiia lui Theodor, ficiorul Ducăi, glava 204 ⟨fo 460 v⟩; Înpărățăiia lui Mihail Paleologa, glava 205 ⟨fo 460 v⟩; Înpărățăiia lui Andronic Paleologul, ficiorul lui Mihail, glava 206 ⟨fo 460 v⟩; ⟨Înpărățăiia lui Ioan Catacuzăno⟩, glava 207 ⟨fo 463 v⟩; ⟨Înpărățăiia lui Ioan Paleologa . . .⟩, glava 208 ⟨fo 464 v⟩; ⟨Înpărățăiia lui Manuil Paleologa⟩, glava 209 ⟨fo 464 v⟩; ⟨Pentru rodoslovia lui Mehmet pro⟨o⟩rocul turcilor⟩ glava 210 ⟨fo 471⟩; Înpîrățăiia lui sultan Orhan, ficior lui Otman, glava 211 ⟨fo 474⟩; Înpărățăia lui sultan Murat, ficior lui Orhan, glava 212 ⟨fo 474⟩; Înpîrățăia lui sultan Paiazăt, ficior lui Murat, glava 213 ⟨fo 474 v⟩; Înpărățăiia lui sultan Mehmet, ficior lui sultan Paiazătu, glava 214 ⟨fo 475 v⟩; Aici să încépe pentru luarea Țarigradului și căte rrăutăți (!) fécer⟨ă⟩ într-ănsul, glava 215 ⟨fo 475 v⟩; Înpîrățăia lui sultan Silin (!), ficiorul lui sultan Paiazătu, glava 216 ⟨fo 504⟩; Înpîrățăiia lui sultan Suleiman, ficiorul lui Sultan Selimu, glava 217 ⟨fo 511 v⟩; Înpîrățăiia lui sultan Selin (!), ficiorul lui sultan Suleimanu, glava 218 ⟨fo 516⟩; Înpîrățăia lui sultan Murat, ficiorul lui sultan Selimu, glava 219 ⟨fo 523⟩; Înpîrățăiia lui ⟨sul⟩tan Meemet, ficiorul lui sultan Murat, glava 220 ⟨fo 523 v⟩; ⟨Înpărățăiia lui sultan Ahmat, fiul lui Meemet⟩, glava 221 ⟨fo 524⟩; ⟨Înpărățăiia lui sultan Mustafa, fratele lui sultan Ahmat⟩, glava 222 ⟨fo 524⟩; ⟨Înpărățăiia lui sultan Murat, ficiorul lui sultan Ahmat⟩, glava 223 ⟨fo 524—524 v⟩.

Partea a II-a

„Aicea scrisăm despotățăia a prea svințătului Silvestru papa de Rămu, caré s-au făcut spre Iudei de în Răm în al patrulea an de înpărățiia svăntului și marelui Constantin i благочестивом вічник țariu" Glava 224 ⟨fo 525—533⟩; „Glava 225. Pentru svintele céle de în lume șiapte făcute și așezate sîboară căndși pre cé vréme și unde s-au

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

strânsu svinţi отцъ de s-au făcut svintele săboară şi inpotriva a căror eretici şi vrăjmaşilor creştineşti şi înpotrivnici legii prevoslavnice şi cu ce fialur⟨i⟩ de răspunsuri stătură svinţii oteţi înpotriva acelor erăsăi ce au fost grăindu aceia spurcaţi de eretici, care cuvinte sânt parte mai aleasă de în toată practica a svintelor săboară. Şi pentru învăţătura a svintelor şi luminatelor Paşti. Pentru svântul săbor întâiu a lumii" ⟨fo 533 v—535⟩; „Răspunsul către Arie şi arătare dentru dumnezăiasca scrisoare cum fiiul lui Dumnezău şi cuvântul iaste aseminea cu părintele şi într-o fire glav⟨a⟩ 226 list. 568" ⟨fo 535—538⟩; „Pentru svinte Paşti..." ⟨fo 538—539⟩; „Care învăţături cu datul lui Dumnezău după putinţă vom arăta" ⟨fo 539—541⟩; „Aicea scrisăm înţălesul pisanii lui Moisei de învăţătura ce-i déde Dumnezău pentru Paştile jidoveşti, cum să închipuescu lui H⟨risto⟩s ⟨fo 451—543 v⟩; „Aicea mai arată iarăşi pentru svintele Paşti" ⟨fo 543v—544 v⟩; „Aicea mai însămnăm puţăn pentru Arie spurcatul şi pentru năpăşti ce vinu pre oameni" ⟨fo 544 v—546 v⟩; „Pentru svântul săboru de în lume al doilea" ⟨fo 546 v—547 v⟩; „Pentru svântul şi lumăscul săboru al treilia" ⟨fo 547 v—555 v⟩; „Pentru svântul al patrulea săboru de în lume pre când să fiace (!)" ⟨fo 556—556 v⟩; „Pentru svântul al cincé de în lume săboru învăţătură" ⟨fo 556 v—557 v⟩; „Pentru svântul săbor de în lume al şeaselea" ⟨fo 557 v—558 v⟩; „Pentru svântul săbor de în lume al şiaptelea" ⟨fo 558 v—560 v⟩; „Cine întâiu au făcut chip pre lume şi mai întâiu de lume" ⟨fo 560 v⟩; „Precum ni să cade a ne închina svintelor icoane după poronca lui Dumnezău ce învăţă pre Moisi" ⟨fo 561—566 v⟩; „Învăţătură încredinţată a marelui Athanasie patriarhul de la Alexandriia către Antioh pentru svintele icoane" ⟨fo 566 v—568 v⟩; „Hotaru a svântului şi lumăscu săboru al şiaptelea" ⟨fo 568 v—569⟩; „Pentru moştile lui Costantin înpărat şi pentru proroceniia Ţarigradului învăţătură" ⟨fo 569 v—570⟩; „Slovele carele era scrisă pre mormântul marelui Costantin înpărat şi înţălesul slovelor ce spun ⟨fo 570—571⟩; „Aicea scrisăm boeriile a Înpărăţii grecilor care le-au miluit şi-au deplinit marele Costantin tariu şi asémenea cu apostolii începătoriu şi întâiu înpărat grecilor şi creştinătăţii, carele pusă nume pre rând boeriilor şi le tocmi precum sânt aici mai gios" ⟨fo 571—573⟩; „Aicea scrisăm pentru toţi craii carii au fost adunaţi la cetatea cea mare a Troadei cé o au bătut în noaî ani şi al zécelea an o au dobândit şi prădară tot şi robiră şi o arsără de nu să aleasă nemic şi le trimisă Dumnezău osândă de muriră toţi şi ei precum fu mai rău" ⟨fo 573—578 v⟩; „Aicea scrisăm pre rând căţi înpăraţi samodărjăţi au înpărăţit Rămul" ⟨fo 578 v—579 v⟩; „Aicea însămnămu pre puţăn pentru curata fecioară приснодѣвѣ Mariia şi pentru iscusânie ce au avut svinţiia sa trupéşte fără darul dumnezăescu ce au fost lăcuit-o întru însă precum spun svintele scrisori" ⟨fo 580—580 v⟩; „Pentru cum au întrebat Avgust Chesariu înpărat duhurile necurate la vrăjialniţa capiştea lui Apolon Dumnizău şi ce răspunsu au luat" ⟨fo 580 v—581⟩; „Precum ş-au vrăjit şi faraon înpărat la capişte la vrăjialniţă" ⟨fo 581 v—582⟩; „Aicea scrisăm pre rând toţi înpăraţii creştini greci samodărjeţi carii au înpărăţit Ţarigradul, căruia îi zăcu şi Rămul cel Nou" ⟨fo 582—584 v⟩ [inclusiv 14 sultani turci până la Mehmet IV în al 14-lea an de domnie (1664)]; „Aicea scrisăm şi arătăm pentru toţi blagosliuveţăi (!) episcopi căţi au fost pre rând în scaunul Vizantiei

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

încă despre la vrémea svinților Apostoli ce petrecca vii pre lume pînă la înpărăţiia lui Costantinu marele înpărat, carele zidi Ţarigradul şi-l cinsti de la Episcopie în scaun de Patriarhie de să chiamă şi pănă astăzi patriarhia Costantinagrada, dece să scrisără aicea toţi pre rându şi pre anume căţi au fost şi pre care cum l-au chemat anume şi carel⟨e⟩ în căţă ani au ţănut scaunul acesta şi l-au cumpătat pănă în zălele de pre acmu" [se încheie cu al 158-lea ierarh Neofit al II-lea, în 1636] ⟨fo 585—592⟩; „Aicea scrisăm o samî de învăţături de întru carele au învăţat înţeleptul şi creştinul înpărat Vasilie Machidon întru H⟨risto⟩s Dumnezău samodărjeţu grecilor, bunul şi întăritorul credinţăi pravoslavnicilor creştini cu carele déde *gavanii* de învăţătura a prea iubit fiului său şi prea mîndrului Leon înpîrat, fiind de vărstî iară tănăru, carele era destoinic şi *namisnic* şi *naslédnic* înpărăţăii şi înpreună cu părintele sîu iarăşi înpărat şi *nacialnic*" ⟨fo 592 v—608 v⟩ [sînt redate numai 23 învăţături din 29, textul fiind incomplet şi anume :] 1 — învăţătură întăiu pentru дwвpw дѣтелю ⟨fo 592 v⟩; 2. Învăţătură pentru credinţa ⟨fo 593 v⟩; 3. Învăţătură pentru că trebue a cinstiré chipul preuţiscu ⟨fo 594⟩; 4. Învăţătură pentru cum vom să ne giudecăm şi să dăm samă ⟨fo 595⟩; 5. Învăţăturî pentru milostenie ⟨fo 595 v⟩; 6. Pentru nevoinţa şi urmarea să o aibă fiecine ⟨fo 596 v⟩; 7. Pentru bîrbaţii cu învăţături bune ⟨fo 598⟩; 8. Pentru smereniia învăţătură ⟨fo 598 v⟩; 9. Pentru pofta ⟨fo. 599 v⟩; 10. Pentru înpărăţăe cu fapte bune învăţătură ⟨fo 600⟩; 11. Pentru biruinţa învăţătură ⟨fo 600 v⟩; 12. Pentru priiatenii credincioşi învăţătură ⟨fo 601 v⟩; 13. Pentru vitejiia şi înţălepciunea învăţătură ⟨fo 602⟩; [14. Pentru smereniia cu blăndéţă învăţătură şi 15. Pentru înţălepciunea învăţare, lipsesc]; 16. Pentru a grăirea direptu sau minciuni învăţătur⟨i⟩ ⟨fo 603 v⟩; 17. Pentru pouceniia a cetirea svintele pisanii ⟨fo 604⟩; 18. Pentru fiecare lucru cu svat bun să să facă şi cu socoteală ⟨fo 604 v⟩; 19. Pentru cum trebue să fie curat şi cinstit fieştecini ⟨fo 605⟩; 20. Pentru cinstea ce trebuie a face părinţălor învăţătură ⟨fo 606 v⟩; 21. Pentru direptatea învăţătură ⟨fo 607⟩; 22. Pentru blagodéianiia învăţătură ⟨fo 607 v⟩; 23. Pentru priiatenii învăţătură ⟨fo 608 v⟩; [24. Pentru beţăia învăţăturâ; 25. Pentru prietenşuggul (!) priiatenului învăţătură; 26. Pentru avuţăia и клнѣонмство; 27. ... wтрѣпкнѣ adecă pentru îngăduiréa şi blândeţăle. 28. Pentru agrăiré direptu ş-altă învăţătură. 29. Pentru nacialnicii cum trebue să-şi ţăe cineşi slujba sa învăţături] *.

* De la învăţătura 24 completările s-au făcut după ms. 86, reprodus de I. Bianu, *Catalogul manuscriptelor româneşti*, I, p. 192.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

LES LATINS D'ORIENT SAU CONFERINȚELE FRANCEZE ALE LUI N. IORGA

Monica Joița

Motto: „Nu poți iubi
ceea ce nu cunoști"
(N. Iorga)

Opera lui N. Iorga, în mare parte interzisă timp de 45 de ani, nu a putut fi cunoscută, în afara cîtorva reeditări, la adevăratele sale dimensiuni de publicul românesc, metodele și teoriile istoricului român neavînd șansa unei continuități benefice.

Noutatea perspectivei lui N. Iorga se referă în primul rînd la definirea statutului și a raportului între termeni, concepte și mentalități care fac, inclusiv în zilele noastre, obiectul diverselor discipline teoretice occidentale, între care se numără și *imagologia*.

Conferințele franceze ale lui N. Iorga marchează un uriaș efort de sinteză teoretică, cerut pe de-o parte de vastitatea și importanța materiei abordate, iar pe de altă parte, de necesitatea adaptării acesteia la mentalitatea publicului francez. Pentru a facilita îndeplinirea scopului propus la catedra Sorbonei, N. Iorga a ales ca metodă de expunere ceea ce istoricii occidentali ai mentalităților denumesc *imagologie* (l'image de l'autre), metodă ce capătă însă la savantul român motivații speciale. Așa cum spune el însuși în prelegerea din 1926 prefațînd „*Essai de synthèse de l'histoire de l'humanité*" : „După ce a predat istoria timp de treizeci de ani, după ce a scris istoria poporului său, pe aceea a Imperiului bizantin, a Imperiului otoman, autorul acestei cărți crede că nu depășește limitele discreției prezentînd, mai întîi în lucrări izolate, întîi în românește, apoi în această prelucrare în limba franceză, un sistem". Și încă : „Dacă am ajuns să tratez în felul acesta, mai întîi istoria țării și a rasei mele, apoi istoria întregului Orient creștin, a Orientului musulman mai pe urmă, și în sfîrșit istoria universală, aceasta se datorește și caracterului cu totul deosebit al studiilor mele despre români" [1].

Fundamentele istoriei ca disciplină modernă, raportul istorie națională/istorie universală, legitimitatea conceptelor de Orient și Occident, problema Sud-Estului european și specificitatea civilizației române — acestea sînt temele fundamentale ale istoriei scrise și propagate de savantul român atît în propria-i țară, cît și în străinătate.

Datorită programului foarte precis, conferințele franceze ale lui N. Iorga pot fi considerate o Carte unitară, menită să prezinte savanților occidentali *imaginea corectă* a Europei orientale, cea a civilizației românești. „Era acolo totul de reluat și invitarea la Collège de France a fost prilejul pentru începerea unei întregi opere de propagandă, menită să

[1] N. Iorga, *Generalități cu privire la studiile istorice*, București, 1944, p. 154.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 397—402, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scoată la iveală originalitatea și, prin aceasta, valoarea poporului românesc, asupra căreia, și în Franța ca și oriunde aiurea, se făcuse obișnuința de a trece, în orice domeniu, fără a i se recunoaște rostul în lume". [2]

Dublul sens pe care savantul român l-a dat activității sale : să familiarizeze receptorii occidentali cu imaginea „Latinilor Orientului" și a „României necunoscute", două titluri emblematice, și să facă cunoscută publicului românesc imaginea poporului francez (este cazul conferințelor de la Universitatea din București, intitulate *Istoria poporului francez. O încercare de explicație)* ne îndreptățește să-i acordăm lui N. Iorga titlul de precursor a imagologiei, în accepția pe care o dăm astăzi disciplinei, dar să și examinăm particularitățile acesteia în concepția istoricului român.

Această viziune teoretică, de a cărei noutate N. Iorga era conștient, însemna combaterea unor inerții mentale la care se ajunsese prin considerarea imagologiei ca simplă disciplină descriptivă. Imaginea călătorilor străini despre România — fără îndoială un cîștig prețios pentru istoria românească a mentalităților — nu putea acoperi vastitatea problemelor pe care savantul român găsește că este momentul, tocmai din acest motiv, să le propună spre reflecție auditoriului francez.

Este util să citățm aici opinia lui Hugo Dyserinck, directorul Centrului de la Aaschen : „Întoarcerea 'oficială' spre imagologie, care a avut loc curînd după cel de al doilea război mondial, cu temeinicie și pe o bază mai largă, a însemnat și ajungerea la scadență a unei conștiințe mai vechi că era vorba de o modalitate de cercetare, care în ciuda recomandărilor celor mai însemnați specialiști din trecut, nu fusese luată serios în considerare". *(Komparatistische Imagologie).*

Or, în conferințele sale ținute la Sorbona imediat după primul război mondial, N. Iorga nu avea în vedere aspecte particulare ale imagologiei : „comparativismul", „alteritatea" „(auto)-imaginarul", sau, mai recent, imaginea „marginalilor", după Hélène Ahrweiler, ci promovarea în occident a unei discipline perfect puse la punct: „Je parlerai sur la formation et la vie des Etats roumains en même temps que sur l'état actuel des problèmes qui forment ensemble ce qu'en pourrait appeler la roumanologie, si ce n'était pas un terme tellement barbare qui je m'effraye devant sa nouvauté", declară cu luciditate Iorga în volumul *Etudes roumaines*, publicat la Paris, în fapt culegerea conferințelor de la Sorbona din 1923—1924 [3].

Demersul imagologic al lui N. Iorga pune în discuție, pe lîngă analiza factuală, cîteva chestiuni teoretice ale disciplinei : tipologia imaginilor care formează domeniul acesteia, dinamica imaginilor transmise, în fapt formarea mentalităților. În cazul în care „sursa imaginii mentale este întotdeauna interesul", după cum afirmă Al. Duțu [4], sarcina lui N. Iorga înaintea auditoriului francez trebuia să depășească toate „avatarurile"

[2] N. Iorga, *O viață de om așa cum a fost*, București, 1976, p. 594.

[3] N. Iorga, *Etudes roumaines;* tome premier, *Influences étrangères sur la nation roumaine*, Paris, 1923, p. 9.

[4] Alexandru Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei*, București, Edit. Meridiane, 1986, p. 52.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

disciplinei puse în evidență în studiile sale imagologice; *Istoria românilor prin călători* (1920—1922) și *Românii în străinătate de-a lungul timpurilor* (1935).

A prezenta o imagine, deci o *sinteză*, asupra propriei țări unui receptor străin însemna pentru savantul român „apropierea" — diacronică, sincronică și comparativă — a două mentalități colective.

Prezentînd francezilor imaginile „aduse" de proprii lor „emisari", călătorii, Iorga le înglobează în marea „lecție de integralitate" pe care orice istorie națională o dă celeilalte: „Orice istorie e un tot. Orice istorie națională e înconjurată și străbătută de orice altă dezvoltare istorică. Și din ea pornesc influențe, — și de la cel mai mic la cel mai mare. Nu e o scădere a propriului popor s-o recunoști" [5].

Iată deci că influențele pe care călătorii francezi le căutau cu preponderență în periplurile lor românești, frapați fiind de evidența lor mai cu seamă în secolul XIX, capătă la istoricul român statutul de concept al istoriei mentalităților.

Procesul apropierii a două mentalități diferite reflectat în mod specific de imagologie este posibil, după N. Iorga, din perspectiva largă a istoriei mentalităților: „Or, il y a certains phénomènes d'âme dans une société, qui ne peuvent être vraiment aperçus qu'en mettant en rapport un représentant de cette société avec un autre monde" [6].

Mai mult, posibilitatea de a apropia cele două mentalități se datorează existenței „permanențelor istorice", teorie avansată pentru prima oară de N. Iorga în 1938, la Congresul internațional de istorie de la Zürich și dezvoltată în monumentala sa *Istoriologie umană*, rămasă din păcate neterminată. Istoriologia (termenul îi aparține) este deci domeniul suprem care justifică imagologia atît ca metodă, cît și ca disciplină. Istoria nu este simplă descriere de fapte, ci „expunerea sistematică, fără scopuri străine de dînsa, a faptelor de orice natură, dobîndite metodic, prin care s-a manifestat, indiferent de loc și de timp, activitatea omenirii" [7].

Pentru a-și justifica demersul imagologic, N. Iorga oferă auditoriului sorbonez cel puțin două motivații importante, pe care le vom explica în cele ce urmează.

Prima motivație se referă la necesitatea întoarcerii către analiza vieții spirituale proprii fiecărui popor, către ceea ce numim astăzi istoria mentalităților. „L'Europe elle-même vit aujourd'hui, dans tous les domaines, de formes psychologiques venant de réalités détruites. La Société des Nations qui travaille ici a bien fait d'inscrire au premier plan de son programme de préparer l'humanité à des conceptions qui ne peuvent pas être réalisées par la simple récomandation de telle ou telle formule", spunea Iorga într-una din cele mai importante conferințe, intitulată *Les formes politiques dans le Sud-Est de l'Europe* [8].

Din acest punct de vedere, ni se pare semnificativă afirmația lui Mihai Berza: „Aportul lui Nicolae Iorga la istoria ideilor, a vieții mentale

[5] N. Iorga, *Generalități...*, ed. cit. p. 162.

[6] N. Iorga, *Les voyageurs français dans l'Orient européen*, Librairie universitaire J. Gamber, 1928, p. 6.

[7] N. Iorga, *Generalități...*, ed. cit., p. 38—39.

[8] N. Iorga, *Les formes politiques dans le Sud-Est de l'Europe*, în *Cinq conférences...*, ed. cit. p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și afective, apare astfel de o rară amploare și el așteaptă încă, în bună măsură, să fie cercetat." [9]

Imaginea mentală a poporului român formată și transmisă de călătorii străini reflectă într-un mod specific, adeseori dramatic, conflictul — care nu este o simplă întîlnire — între două „feluri de a fi": cel al Occidentului și cel al Orientului european. Dacă istoricul mentalităților nu are în vedere sursa psihologică a evoluției mentalităților, el va ajunge la concluzii inadecvate; cu atît mai ușor un călător, ca reprezentant „spontan" al unei tradiții mentale, va cădea în „capcană": „Et ce que j'avais l'intention de présenter c'était la façon dont deux manières d'être tout à fait différentes se jugent, se condamnent, se critiquent, se pardonnent pendant des siècles. Car l'Orient, ce n'est pas un territoire géographique, ce n'est pas un ensemble de races. C'est une manière d'être et, aussitôt que cette manière d'être disparaît, il n'y a plus intérêt à observer les voyageurs qui partent de l'Occident, pour aller chercher la caricature de cet Occident dans une autre région où tout ce qui est de surface est emprunté mais où ce qui est d'essence intime ne peut pas être encore assimilé [...]" [10], spunea N. Iorga în cadrul seriei de conferințe intitulată *Les voyageurs français dans l'Orient européen* (1928).

Tocmai pentru a pune în evidență importanța întîlnirii între două mentalități diferite, N. Iorga a ținut în Franța o serie de conferințe paralelă și complementară seriei menționate mai sus. Seriei de sinteze privind „șocul mental" al occidentalilor veniți în „România necunoscută", istoricul român îi adaugă o alta (tot pentru francezi!) referitoare de data aceasta la „șocul oriental": „Les voyageurs orientaux en France" și „Aventuriers orientaux en France au XVI^e siècle" (1930).

Imaginea călătorilor străini asupra României — fără îndoială, de neocolit pentru istoricul român al mentalităților — reclama imperios în noul climat social și politic de după primul război mondial intervenția unui savant român de reputație europeană: „Romania este prea des cunoscută prin bogățiile solului, pe care le-a ignorat sau cel puțin le-a neglijat, prin luxul vechii clase aristocratice a boierilor moldo-valahi deveniți ridiculi prin cheltuielile prostești de bani pe care nu-i cîștigaseră, prin nesățiosul avînt spre știință al tineretului său și prin aptitudinile demne de mirare ale rasei sale cînd e vorba de a se transforma după modele aparținînd marilor civilizații mondiale. A o cunoaște astfel, e a o jigni. Conștiința ei însăși cere altceva: respectul față de îndelungatul lui sacrificiu în pragul civilizației creștine, sensul pentru sinteza de instituții și de artă pe care ea a reușit să o realizeze și recunoașterea forțelor care se conservă intacte în macroformele națiunii" [11], ne spune vocea savantului imprimată în 1929 pe un disc „His Master's Voice".

Pentru a explica procesul formării acestei imagini mentale despre români, N. Iorga face mereu raportări la cauzele profunde și adînci ale „conflictului" între Orientul și Occidentul Europei. În acest punct al discuției intervine a doua motivație a demersului imagologic pe care N. Iorga îl întreprinde în fața auditorului sorbonez.

[9] Mihai Berza, *Pentru o istorie a vechii culturi românești*, București, Edit. Eminescu 1985, p. 220.

[10] N. Iorga, *Les voyageurs...*, ed. cit., p. 116—117.

[11] Almanah *Luceafărul*, 1982, p. 145; Almanah *Luceafărul*, 1987, p. 136.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Apropierea celor două mentalități, cea a Orientului și cea a Occidentului european, se justifică după N. Iorga prin existența „supraviețuirilor" și a „repetițiilor" în istorie. „Dès que l'humanité a créé une forme générale, elle la retint, elle ne sent pas le besoin d'en créer une autre ; elle s'attache à cette première création, elle la transforme, en évitant soigneusement tout ce qui serait une révolution intérieure, un changement de psychologie générale en matière de civilisation" [12].

Vorbind de o „istorie profundă ce se schimbă foarte lent", F. Braudel sugera participanților la Colocviul de la Châteauvallon (1985) să scrie „istoria Reformei în secolul XVI, ruptura lumii occidentale în două, produsă într-un mod curios de-a lungul Rinului, de-a lungul Dunării, adică de-a lungul vechii frontiere a Romei." [13] Este o idee care susține, după o jumătate de secol legitimitatea teoriei lui N. Iorga despre întîlnirea celor două civilizații, cea a Orientului și cea a Occidentului Europei.

Istoria poporului român, este, din perspectiva acestei teorii, istoria supraviețuirii „atotputernicului substrat daco-trac", după o formulă memorabilă a savantului român.

Atotputernicia substratului fusese proclamată la Collège de France încă de polonezul Mickiewicz, încercînd să analizeze manifestările substratului lituanian de istorie a polonezilor. Este necesar să amintim aici și titlul unei lucrări aproape necunoscute a lui N. Iorga, *Ce datorăm cărții engleze* (1938), o analiză coerentă a substratului celtic în civilizația engleză.

Demonstrarea teoriei se face prin istoria instituțiilor sociale și politice ceea ce-l apropie de Școala de la Annales. Cheia problemei Sud-Estului european va fi dată, în acest context, de supraviețuirea „ideii imperiale" în forme și instituții politice specifice. Analizînd evoluția acestei veritabile mentalități a ideii imperiale, Iorga operează o mutație fundamentală în fizionomia socială și istorică a Europei, al cărei prim și veritabil centru a fost Roma orientală, adică Bizanțul. Moștenitorii legitimi ai civilizației bizantine — sinteză supremă între Occidentul și Orientul european — este poporul român — și tocmai această imagine Iorga încearcă s-o înfățișeze mentalității occidentale :

„Telle a été la grande influence de Byzance, et on la rencontre en Occident au commencement de toute oeuvre de civilisation. Et si plus tard, on s'est amusé à baptiser l'Empire d'Orient au terme, offensant et ridicule, de « Bas-Empire », le considérant comme un simple empire « grec » ou une monarchie de « Constantinople », il faut rétablir dans ses droits une des plus grandes civilisations du monde, et dans toute son étendue." [14]

Forța substratului explică, după Iorga, diferența dintre cele două mentalități și concepte fundamentale : Orientul și Occidentul european. Puternica supraviețuire a substratului în Europa orientală justifică duritatea întrebării și a răspunsului cu care N. Iorga își începe direct ciclul de conferințe din 1923 intitulat *Relations entre l'Orient et l'Occident :* „Y a-t-il vraiment une distinction bien nette, une distinction absolue, facilement reconnaissable, entre l'Orient et l'Occident ?" — „Je sais que ces deux

[12] N. Iorga, *Les formes politiques...*, ed. cit. p. 35.
[13] *Une leçon d'histoire de Ferdinand Braudel*, Arthaud-Flammarion, 1986, p. 71.
[14] N. Iorga, *Etudes byzantines*, tome premier, Bucarest, 1939, p. 339.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

termes sont très commodes. Il y a des choses que l'on ne peut pas expliquer facilement et aussitôt on leur colle cette étiquette d'« Orient » qui paraît toute intelligible. Mais, de fait, il y a un Orient et un Occident qui se séparent d'une façon très nette ; cette façon essayons de la fixer autant qu'il est possible" [15].

În conferințele sale franceze, N. Iorga pune în discuția auditoriului o chestiune aparent paradoxală : cum se poate scrie istoria unitară a Europei (fie istoria instituțiilor sociale și politice, fie cea a literaturii, spre exemplu), din moment ce demersul imagologic al savantului român scoate în evidență tocmai diferențele dintre cele două mentalități, cea a Orientului și a Occidentului european ?

Răspunsul lui N. Iorga la această întrebare este cel dat și de Eminescu și Hasdeu, de Blaga și Eliade, discipolul său spiritual : întoarcerea la substrat, „nostalgia originilor".

BIBLIOGRAFIE

1. *** *Călători străini despre țările române*, București, Edit. Științifică și Enciclopedică, vol. 1—7.
2. Paul Cernovodeanu, *Image de l'autre: réalités balkaniques et roumaines à travers les récits de voyageurs etrangers*, în „Revue des études Sud-Est Européennes, Tome XVIII, 1980, nr. 4 (octobre-décembre), p. 584—590.
3. *Al. Ciorănescu, La Roumanie vue par les etrangers*, 1944.
4. Al. Duțu, *Cultura română în civilizația europeană modernă*, București, Edit. Minerva, 1978.
5. N. Iorga, *Afirmarea vitalității românești*, Vălenii de Munte, 1940.
6. N. Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*. Postfață, note și bibliografie de Mihai Ungheanu, București, Edit. Minerva, 1988.
7. N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Adrian Anghelescu, București, Edit. Eminescu, 1981.
8. N. Iorga, *La France dans le Sud-Est de l'Europe*, Paris, 1936.
9. N. Iorga, *Românii în străinătate de-a lungul timpurilor*, Edit. Datina Românească, Vălenii de Munte, 1935.
10. N. Iorga, *Une vingtaine de voyageurs dans l'Orient européen*, Paris, 1928.
11. Dan A. Lăzărescu, *Imaginea României prin călători*, I, II, București, Edit. Sport-Turism, 1985—1986.

[15] N. Iorga, *Relations entre l'Orient et l'Occident*, în *Études byzantines*, ed. cit. p. 161.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

OBSERVAȚII METODOLOGICE LEGATE DE «BIBLIOGRAFIA RELAȚIILOR LITERATURII ROMÂNE CU LITERATURILE STRĂINE ÎN PERIODICE»[1]

Viorica Nișcov

Examinarea presei literare interbelice în vederea prelevării materialului destinat *Bibliografiei relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* ne confruntă nu o dată cu situații paradoxale. Cazuri scriitoricești întortocheate, situate la limita *regulei*, problematizează clasificarea, obligînd la o revizuire a punctelor de vedere, la clasificarea și teoretizarea unor demersuri pe care le practicăm în mod spontan. Revistele de avangardă mai cu seamă sînt cele care torpilează cu inocență principiile elementare după care s-a făcut și se face curent selectarea textelor. Astfel, spre pildă, solidaritatea *etnic/lingvistic* care s-a dovedit în majoritatea zdrobitoare a cazurilor operantă pentru identificarea apartenenței scriitorilor la o literatură ori la alta încetează să mai acționeze aici. În *Unu* bunăoară, în *Punct*, în *75 HP*, mai ales, ne întîmpină o adevărată harababură franco-română, nici vorbă plină de pitoresc, dar aiuritoare din unghiul nostru de vedere. Căci scriitori incontestabil și integral români compun episodic în franceză, autori bilingvi și cu dublă cetățenie, mai întîi română, apoi franceză, cultivă în paralel ambele idiomuri și — culme a complicației! — nu o dată în raport invers cu situația lor națională și pașapoartară, respectiv publică nu doar în românește la București și în franceză la Paris, ci și pe dos, semnează versuri, proză, eseistică, recenzii etc. în franceză înainte de data plecării din țară, și în română materiale trimise din străinătate revistelor noastre.

Problema care se pune este pe care din aceste texte — și în virtutea căror temeiuri — le declarăm *literatură străină*, le socotim apte a figura legitim în *Bibliografie*, și pe care le lăsăm de-o parte ca aparținînd literaturii române?

Ar fi în prealabil de observat că împrejurările evocate acutizează pînă la ineficiență strategia adoptării, ca determinant unic, a criteriului lingvistic. Aici, ca în alte numeroase și masive cazuri, *limba* nu mai este purtătoare ireductibilă de informație națională. Deși în franceză scrise, poezii semnate de Vinea, Philippide, Scarlat Callimachi, Dida Solomon, Filip Corsa ș.a. nu aparțin, fără doar și poate, literaturii franceze. Haina străină nu poartă, în ce le privește, semnificație națională, ci socială,

[1] Lucrare ale cărei ultime trei volume sînt în curs de elaborare la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" de către un colectiv condus de Cornelia Ștefănescu.

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 403—408, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

estetică și larg culturală. Gest disident, de frondă, sau manifestare ludică (vezi petardele și scamatoriile verbale ale lui Voronca din *75 HP*), apoi reflex al unei conștiințe cosmopolite cu gravitate asumate sau simplu impuls mimetic, determinat de autoritatea unor modele ce au operat dintotdeauna la noi, dar cu un plus de vigoare în perioada în care ne situăm (a se vedea opiniile de-a dreptul excentrice în acest sens ale lui Fundoianu din *Imagini și cărți din Franța*), recursul la expresia franceză este aici semnul ruperii pe care avangarda românească, asemenea celei de aiurea, a trăit-o dramatic. Este semnul crizei, al contestării vehemente a valorilor transmise, printre care *limba în sine* ca mijloc de comunicare și *limba națională* ca factor de coeziune socială și etnică sînt din cele mai ilustrative, mai viguroase și mai tenace.

Cu toate acestea, problema continuă să rămînă deschisă. Oprim, spre pildă, accesul în *Bibliografie* a cutărui poem în franceză numai pentru că este semnat de un autor, să zicem de Vinea, a cărui identitate reală (biografie și biografie literară) ne este cunoscută? Pentru că numele său funcționează pentru noi ca semnal al unei convergențe de adîncime între orientarea semiotică globală a operei sale și aceea a ansamblului sincronic și diacronic al literaturii române? Dar dacă am ignora autorul? Dacă textele ar fi anonime? Oare ar fi oportun să ne lăsăm călăuziți și de un principiu cantitativ? Să ignorăm adică deliberat poezii izolate scrise în franceză, dar nu și plachete întregi, precum și în cazul lui Virgil Teodorescu, Gherasim Luca, D. Trost în perioada imediat următoare celui de al doilea război? Cărui patrimoniu național atribuim, în definitiv, volumele în franceză ale acestor poeți care nu s-au expatriat? Cui, tot astfel, aparțin versurile în franceză ale lui Rilke — numeroase și superbe — pe care un critic francez în epocă le omagia ca fiind dintre „cele mai vivifiante și mai pure ce au fost scrise la vremea lor în Franța" [2], dar care, îndeobște, sînt trecute cu vederea atît de istoriile literare germane, cît și de cele franceze.

Complicată teoretic și consecutiv taxinomic este și situația acelor scriitori care s-au realizat la cote valorice comparabile — și uneori, pe durate scurte, chiar simultan — atît în cultura română, cît și în cea franceză. E vorba de B. Fundoianu/Fondane și Ilarie Voronca, în primul rînd, de Tristan Tzara și Mihail Cosma/Claude Sernet, în al doilea rînd.

Condiția acestor autori, ca de altminteri și aceea a lui Eugen Ionescu, exprimă nu doar tensiunea dintre apartenența național culturală ce le-a fost dată și limba de expresie divergentă adoptată, ci și tensiunea dintre o apartenență națională culturală inițială, cea română, și o alta, ulterioară, cea franceză. Căci, după plecări și reveniri repetate, după șederi temporare în străinătate, ei se stabilesc definitiv în Franța (Tr. Tzara din 1920, Fundoianu din 1923, M. Cosma din 1927, Voronca din 1933), unde, pe de-o parte se străduiesc să devină cu totul, nu doar lingvistic, scriitori francezi, pe de alta continuă, cu relativ egală disponibilitate, să-și cultive raporturile cu mișcarea literară din țară : colaborează în franceză și română la presa și cu editurile din România (Fundoianu, Cosma, Voronca) și fac — după cum bine se știe — operă de traducere (mai ales Fondane și Ser-

[2] Vezi Carl Kurt Klein, *R.M. Rilke*, în „Viața românească", XIX (1927) nr. 2, p. 194.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

net) și popularizare (mai ales Voronca după 1944 ca director al emisiunii pentru România la Radio Paris) a literaturii române în Franța, operă importantă ca amploare și calitate.

Statutul acestor autori în ce privește *Bibliografia relațiilor* comportă două soluții în alternativă, de fapt, la fel de nesatisfăcătoare amîndouă.

Prima ar presupune considerarea scrierilor fiecăruia în parte ca pe un *continuum*, indiferent de limba adoptată într-un moment ori altul și indiferent de conjuncturа pașaportară a autorului. Socotiți scriitori români, respectiv scriitori români de expresie franceză, ei ar urma să fie nesocotiți de *Bibliografie*. În sprijinul unui atare punct de vedere s-ar putea invoca faptul că:

1. Prin obîrșie și — esențial — prin formare, ei aparțin domeniului național și cultural românesc;

2. În calitate de poeți reprezentativi, publiciști angajați, teoreticieni, conducători de reviste literare etc., ei au participat activ la constituirea și dezvoltarea modernismului și/sau a mișcărilor românești de avangardă în deceniul al doilea și al treilea;

3. Specificul național al operei fiecăruia dintre ei fiind inaparent sau inexistent[3] — împrejurare aproape generală în teoria și practica poetică a orientărilor moderniste de pretutindeni — apartenența autorilor la o literatură anume rămîne să fie aproximată din conturul biografiei lor, din sensul experienței de cultură ce le-a fost hărăzită, din raportarea la tiparele unei serii literare date etc. Or, ținînd seama de această ultimă implicație, istoria și critica literară românească l-au situat pe Voronca în vecinătatea lui Camil Baltazar și Ion Pillat (G. Călinescu), l-au raportat pe Fundoianu la Arghezi, Bacovia, Macedonski (P. Constantinescu, M. Bucur, M. Martin), au vorbit în cazul lui Tristan Tzara de sublimarea unor elemente de atmosferă și peisaj ținînd de zona de obîrșie a poetului prin filtrul unei sensibilități oprimate (G. Călinescu) etc.;

4. Publicînd în franceză și înainte de emigrare și, respectiv, în română și după această dată, ei afirmă un principiu de continuitate în virtutea căruia apartenența lor la literatura română are — s-ar zice — un grad avansat de legitimitate. În această ordine de idei s-ar putea aminti și că *Priveliști*, de pildă, primul volum de versuri al lui Fundoianu, apare în România, șapte ani după plecarea definitivă a acestuia din țară. Fundoianu despre care Jebeleanu scria în 1932: „În Franța se află un poet din țările valahe rămas cu sufletul același și folosind doar o galică perucă de circumstanță [...]. Acest amant de totdeauna al poeziei nu și-a uitat confrații din România. Îi iubește și îi admiră fără morga vanitosului urcat într-un arbore exotic"[4]. După cum tot astfel s-ar putea invoca și faptul — adînc grăitor — că, la rîndu-i, Trista Tzara își socotea destinul poetic nu grevat de o ruptură între activitatea de dinainte de *dada* și acea de după declanșarea mișcării, ci desfășurat sub semnul unității și al interpenetrației.[5]

[3] Între multe alte exemple posibile, iată mărturia lui H. Maxy din „Integral" (1927, nr. 9, p. 3): „Modernismul nostru nu e adaptarea curentului X sau Y la noi, ci manifestarea integrală a aceluiași spirit european pe toată întinderea lui geografico-spirituală".

[4] Vezi, Așa Pană, *Ilarie Voronca, așa cum l-am cunoscut*, introducere la *Poeme alese*, vol. 1—2, București, 1972, p. XV.

[5] *Un sol român peste frontieră*, în „România literară", I (1932), nr. 6, p. 1.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dacă e, prin urmare, să acceptăm această soluție a alternativei, punînd ca nesemnificative între paranteze consecințele ce decurg pentru opera autorilor în discuție din strămutarea lor în cîmpul literelor franceze, vom asimila condiția lor aceleia a scriitorilor, numeroși, care din rațiuni politice, culturale, de ordinul comunicării etc., fie adoptă altă limbă de expresie decît limba lor maternă, fie practică simultan, alternativ sau consecutiv bilingvismul, fără a-și pierde din acest motiv apartenența primordială la o literatură anume. Este cazul inechivoc al lui Panait Istrati, al lui Jorje Semprun, autor notabil de limbă franceză al emigrației spaniole în Franța, al lui Elias Canetti, al lui Karen Blixen, scriitoare daneză ale cărei proze autobiografice de răsunet în anii '30 au fost scrise în engleză etc.

Cea de a doua soluție a alternativei de la care am pornit comportă acceptarea ideii de cezură intervenită în viața și opera autorilor care ne preocupă, cezură determinată de bariere lingvistice, culturale și etnopolitice. În funcție de limba în care scriu la un moment dat, de rolul pe care îl dețin într-o literatură ori în alta (însemnînd prezență pe piața de carte, activitate publicistică și de cenaclu, consacrări, amiciții literare etc.), și nu mai puțin de împrejurări de ordinul cetățeniei, ei urmează să fie considerați întîi români, apoi francezi. Așadar, texte franceze de Trista Tzara în presa românească după 1916, de Fundoianu după 1919, de Mihail Cosma după 1927 și de Voronca după 1933 vor fi asimilate literaturii franceze și integrate *Bibliografiei*.

Alegerea acestei soluții ar avea avantajul că ar ține seama de circumstanțe istorico-literare însemnate, unele de anvergură, altminteri trecute cu vederea. Așa ar fi, spre pildă, participarea grea de consecințe a lui Tzara la aventura intelectuală a avangardei occidentale, în speță a celei pariziene; apoi productivitatea considerabilă a lui Voronca și al lui Claude Sernet în Franța, primul cu nouă, ultimul cu nouăsprezece volume, dintre care trei premiate; apoi faptul că Tzara, Fondane, Voronca figurează în antologii de poezie franceză contemporană din anii '40, că istoria și critica literară franceză, nu doar în epocă, ci și după aceea, îi revendică pentru patrimoniul național francez [6], că li se consacră studii, evocări, chiar teze de doctorat[7], că li se reeditează operele.

Ar mai fi de adăugat și un argument de natură subiectivă în ce îi privește pe Fundoianu și pe Cosma. Dublîndu-și, galicizant, pseudonimele și rezervîndu-și versiunea autohtonă pentru producția în română și, respectiv, pe cea străină pentru producția în franceză, ei țin să marcheze indenegabil faptul că asumă un *status* scriitoricesc ambivalent.

Examinînd însă cu mai multă luare aminte această din urmă soluție nu vom putea să nu-i observăm caracterul artificial. Dacă prima variantă a alternativei, nesocotind diferențele specifice între părți, se face răspunzătoare de malaxarea întregului, cea de a doua, în schimb, ignorînd tocmai unitatea de adîncime a acestuia, păcătuiește prin scindări arbitrare la nivelul părților sale. Căci este greu de admis ca producția literară a cuiva să poată fi productiv etichetată, de la an la an, să zicem, cu altă marcă națională, după cum autorul își schimbă domiciliul și/sau uzează, profesio-

[6] Cf. studiul introductiv al lui Claude Sernet la Tristan Tzara, *Les premiers poèmes*, Paris, 1965.

[7] M. Gourdet, *Claude Sernet, L'homme et l'oeuvre*, vol. 1—2, Université de Nice, 1977.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nalmente, în paralel sau exclusiv, de o altă limbă decît cea maternă. Bunăoară, la Paris fiind, Fundoianu colaborează între 1925—1927 la *Integral* cu poezie și critică, atît în franceză, cît și în română. În aceeași perioadă, el este și Fondane, și Fundoianu. Urmează de aici, oare, că textele semnate Fondane avem a le socoti literatură străină, iar cele, aflate pe aceeași pagină de revistă, semnate Fundoianu, a le considera literatură română? Ne aflăm evident într-un impas logic. Căci, practic, pentru a satisface exigențele clasificării, exigențe *sine qua non* ale oricărei clasificări întemeiate pe principiul terțiului exclus, anume acelea de a statua un sistem de incompatibilități reciproce, sîntem nevoiți să încălcăm coerența realului pentru care tocmai inversul este adevărat. Pentru că în cazul autorilor noștri avem, de fapt, a face nu cu paradigma lui *sau/sau*, ci cu aceea a lui *și/și*, paradigmă situată la nivelul propozițiilor logice de tip modal. Singure în măsură să dea seama de natura esențialmente dual a acestei categorii de scriitori, de faptul că literatura lor participă de un statut național complex în interiorul căruia relațiile sînt nu de excludere, ci de întrepătrundere.

Ar fi de subliniat energic că nu rațiuni de prestigiu național sau de taxinomie formală sînt capabile să justifice, în ultimă instanță, punerea în discuție a unor probleme de asemenea ordin. Ci rațiuni epistemice afectînd conținutul unor concepte cu care, implicit sau explicit, operăm curent în cîmpul cercetării atît a literaturii și culturii, cît și a proceselor de cunoaștere, precum: substanță/expresie, național/universal, identitate/alteritate, continuitate/discontinuitate etc. Din această perspectivă, și numai din aceasta, nu poate fi indiferent dacă, de pildă, pe Leopold Sédar Senghor îl socotim autor francez sau de expresie franceză, dacă pe Ivan Goll îl tratăm în cadrul literaturii germane sau al celei franceze, dacă pe Oskar Walter Cisek îl atribuim literaturii germane sau literaturii de expresie germană ș.a.m.d. Ar fi de observat că seriile literatură franceză, germană, engleză etc. și, respectiv, literatură de expresie franceză, germană, engleză etc., nu sînt — așa cum afirma relativ recent un teoretician de vază al comparatismului european [8] — concepte substituibile. Mai mult. Între ele există un dublu șir de relații de implicare ce le face reciproc necesare: relații de *includere*, pe de-o parte, de *intersectare*, pe de alta.

Ca exemplu la îndemînă de raporturi de includere îl poate oferi poziția pe care se situează literatura sașilor din Transilvania față cu literatura germană. Oglindind problemele istorice ale unei populații rurale și urbane conservatoare, obligată din motive de convietuire plurinațională la tenacitate etnică și lingvistică, manifestată prin recursul masiv la elemente de specific zonal, evoluînd cel puțin pînă în preajma primului război în tiparele închise ale provincialismului gen « Heimatsdichtung », dar întreținînd după această dată legături hrănite cu spațiul literar și cultural românesc, ea nu aparține literaturii germane, chiar dacă parțial se dezvoltă în orbita modelelor acesteia. Împreună cu literatura Austriei, cu cea din Elveția germană, cu literatura din granițele politice ale Germaniei etc., ea aproximează sfera literaturii de expresie germană, ansamblu definit prin includere de entități distincte și autonome.

[8] Hugo Dyserinck, *Komparatistik. Eine Einführung*, II-te durchgesehene Auflage, Bonn, 1981.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Relațiile de intersectare, la rîndu-le, pot fi ilustrate de autorii bilingvi, precum parte din cei mai sus pomeniți. Aici se încrucișează în complicate constelații — le-am sugerat deja — efectele ce decurg din utilizarea altei limbi decît cea maternă cu valorile proprii tradiției de cultură — materială și spirituală — căreia ei îi aparțin și care își lasă, uneori subtil, alteori energic, pecetea asupra scrisului lor. În această din urmă categorie, Panait Istrati este, hotărît, unul din cele mai pilduitoare cazuri.

Dar să revenim, pentru a încheia, la dilema de la care am pornit. Ținînd seama de faptul că o hotărîre privind textele în franceză ale lui Tristan Tzara, Benjamin Fundoianu, Mihail Cosma și Ilarie Voronca trebuie, totuși, neapărat luată, apoi de faptul că nici o clasificare nu e la urma urmei fără cusur, să procedăm la a alege din două soluții nesatisfăcătoare pe cea care ar avea șanse să fie cea mai puțin nesatisfăcătoare. Or, în atare situație s-ar afla — s-ar zice — ultima variantă a alternativei propuse. Căci e poate mai puțin păgubitor, cel puțin în cazul de față, a păcătui prin exces analitic, prin acribie discriminatorie, decît prin unificare abuzivă, prin simplificare șleampătă, într-un cuvînt prin relaxare a simțului critic.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

NICHIFOR CRAINIC, *Zile albe, zile negre (Memorii, I)*, Casa Editorială „Gîndirea", București, sept. 1991, 388 p.

Memoriile recent apărute ale lui Nichifor Crainic dovedesc două lucruri: I) că a existat într-adevăr o literatură de sertar și 2) că aceasta datează chiar de la începutul instaurării comunismului. Dintre cele trei volume de memorii ale fostului mentor al „Gîndirii", primul, *Zile albe, zile negre*, apărut deja, este scris în 1945, dar a putut fi publicat abia după 46 de ani, adică în 1991. Este, dacă nu cea mai aminată carte a unui anticomunist, în orice caz printre cele mai aspru sancționate, dacă avem în vedere că o carte e scrisă pentru cititori, și nu doar din simplu capriciu de autor. Ce i-a întîrziat de fapt apariția? Totul, sau aproape totul, dar mai întîi faptul că aparținea lui Nichifor Crainic, care nu numai că nu s-a bucurat de un minimum de confort printre autoritățile postbelice, dar a servit ca model de sancțiune comunistă. Și în adevăr, în timp ce cvasitotalitatea celor ce au supraviețuit închisorilor comuniste s-au putut totuși vedea publicați (și chiar reeditați) în anii '64—'89. Nichifor Crainic, alături de Radu Gyr și de puțini alții, n-a avut nici o cale de acces spre cititorii de azi. Cu o excepție, dar una aproape derizorie: articolele din ziarul „Glasul patriei" și „Tribuna Românici", adresate doar românilor din diaspora s-au putut citi (și-și așteaptă reeditarea deja anunțată de aceeași editură, „Gîndirea" care-i publică acum primul volum din seria celor trei de memorialistică).

Întrebîndu-ne din nou de ce s-au ferit cenzorii comuniști să-l publice pe Nichifor Crainic-memorialistul vom răspunde deocamdată mai pe scurt: pentru că istoria povestită de martorul ocular N. Crainic nu putea să nu fie cenzurată nemilos de specialiștii mistificării istoriei. Și apoi, puține, foarte puține lucruri sînt „inofensive" în cartea acestui ideolog pasionat al ortodoxiei și al campaniilor proregaliste din anii interbelici: de la anii săi de formație, presărați de entuziaste fulgurații semănătoriste, pînă la judecățile, sigur discutabile, asupra vinovaților de război din anii '40—'44.

Povestea celor peste cinci decenii de viață, cîți închide acest prim volum, debutează într-un stil de sugestie blagiană, dar prea apăsat retoric, în linie tradiționalistă: „M-am ivit în lumina lumii/Blaga scrie: „Unde și cînd m-am ivit în lumină..."/venind dintr-o adîncime de două mii de ani". Poetul *Șesurilor natale* face aici, pe suprafețe largi, poezia rădăcinilor sale țărănești filtrînd multe fapte întîlnite în lunga și accidentata sa cale tocmai din perspectiva unui etos țărănesc pe care n-a ezitat niciodată să-l pună în evidență. Consecvența cu poezia, dar și cu pledoariile sale prosemănătoriste și progîndiriste este perfectă. Toate coordonatele anilor de început trimit spre ideologia sa practicată cu aplomb, cu hărnicie și intoleranță în anii interbelici pe fronturi largi: la catedra universitară ori în cabinetul ministerial, la tribuna publică ori în redacția unor publicații de ecou. Date interesante din biografia scriitorului (atmosfera de acasă, anii de școală, debutul etc.) se relevă acum pentru întîia oară. Copilul se dezvoltă într-un mediu tipic țărănesc din Cîmpia dunăreană, asemeni lui Zaharia Stancu și Marin Preda, în admirația și sub oblăduirea părintelui său, N. Dobre, „o colecție de balade muntene", care alterna muncile cîmpului cu drumuri de căruțaș spre Capitală. Un învățător providențial, Constantin Spinești, îi devine model uman și de ingeniozitate didactică ce-l propulsează spre învățătură.

Poezia cîmpului rotund, în mișcări ritmate de rotația anotimpurilor, este dublată de mica dramă a desrădăcinării lui cu ecouri atît de largi în literatura semănătoristă. Acesta nu varsă însă prea multe lacrimi pentru locurile părăsite în favoarea căilor mai bucuros îmbrățișate, de adolescentul curios să cunoască mari taine ce i se deslușeau la Seminarul teologic din București unde se va întreține dintr-o bursă cîștigată cu brio. Stilul biblic, presărat cu comparații și alegorii de efect în descrierea lumii rurale sau a orizontului preoțesc ce-l aștepta, devine mai laconic sau voit polemic, în orice caz tăios critic în depistarea lacunelor învățămîntului religios acuzat nu atît de prea mult dogmatism, nici de alunecări laice, cî de absența Bibliei și mai cu seamă de cea a flăcării interioare a profesorilor. De pe acum memoralistul își fixează lumea la modul temperamental, distingînd-o în două culori, după mișcarea lui afectivă. Profesorii, de drept, cu minime excepții, nu-i trezesc aversiune, ba dimpotrivă, stimă, cum și școala în genere cu care nu se răfuiește, ca alții, singeros, dar care nu-i oferă decît puține exemple de reținut: preotul învățat Iuliu Scriban, directorul școlii, excesiv de sever cu alții, dar îngăduitor cu el, elevul Dobre; apoi N. Dobrescu, I. Popescu-Mălăiești, Ion Mihăilescu, figuri cunoscute în

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 409—423, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

didactica teologică a începutului de veac. Admirația învățăcelului se îndreaptă însă totală către Iorga, modelul absolut al studenției și chiar al anilor săi tîrzii. Cu rare momente de eclipsă, savantul istoric rămîne în cea mai pură admirație a lui Crainic, ceea ce-l va face pe acesta să judece pe mulți alți intelectuali, oameni politici, prin felul cum aceștia îl vor înțelege și prețui pe Iorga. Mareșalul Ion Antonescu, de pildă, este privit cu multă răceală mai ales pentru indiferența afișată la moartea năpraznică a savantului.

Din sfera sensibilității și a ideologiei tradiționaliste își va cristaliza Crainic universul de relații, de simpatii și afinități, în această privință nelăsînd loc prea mare jocului de interese. Consecvența îl face redutabil, cu riscurile de rigoare, ca atunci cînd revarsă prea multă admirație asupra unora ca Vlahuță sau Brătescu-Voinești, „cei doi luceferi ai literaturii naționale", sau asupra mai curînd obscurului critic D. Tomescu de la care, zice memoralistul, ar fi primit cele mai frumoase epistole literare din viața lui. O admirație curată cultivă temutul polemist Crainic pentru Blaga, „floarea spirituală a Ardealului", căruia îi rămîne dator pentru inițierea în literatura germană în stagiul vienez al amîndurora. Amintirea lui n-o va trece nici un moment în memorii pe ecranul mai întunecat ce i-a despărțit pe cei doi scriitori — prieteni în anii '40. Blaga, se știe, părăsește „Gîndirea" cu reproșuri îndreptățite aduse confratelui care-și luase prea multe libertăți la revistă, evoluînd pe o cale de gîndire și de atitudine cu excese inadmisibile pentru pactul-filozof. La rîndul său, lui Blaga anii vienezi îi vor aduce un profit, zice Crainic, din insistențele cu care el l-a făcut pe prieten să și-l apropie pe Van Gogh, urmînd ca cei doi poeți să se despartă apoi de latura relației fiecăruia dintre ei cu expresionismul: Blaga cultivîndu-l copios, cu un fel pe demonie a creației, ca pe un simbol al expresionismului, Crainic respingîndu-l din principiu, ca semn al „dezordinii spirituale contemporane".

În cumpănă, pe talgerul celor pozitive, „zilele albe", memorialistul așează cele cîștigate pentru profilul său viitor de-a lungul celor doi ani și ceva de stagiu la Viena, orașul de curînd „eliberat" de aerul găunos al metropolei imperiale. Insuficiența voită a contactelor cu celebritățile universitare este compensată de inițiativele personale în absorbirea setoasă a sevelor de cultură și artă vieneză. Frecventează, împreună cu Blaga sau cu Al. Busuioceanu, medii literare, pinacoteci, concerte, apropiindu-și pictura și muzica, dar și tendințele în vogă ale gîndirii contemporane. Cîștigul principal este dobîndirea unei perspective mai adînci în metafizică prin cunoașterea unor texte de referință: Paul Deussen, *Istoria generală a filozofiei*, și mai cu seamă Hugo Ball, *Mistica bizantină*, ce-l punea în cunoștință de cauză cu neoplatonicienii Dionisie Areopagitul, Maxim Mărturisitorul sau Ioan Damaschin, la care va face neostenit trimiteri în studiile cu tentă vădit ortodoxistă din anii '30. „La Viena am descoperit Mistica", notează el recunoscător luminilor dobîndite aici. Viena e pentru el „renașterea mea sufletească", locul unde își limpezește idei și-și definește sensuri ale convingerilor viitoare. Muzica lui Wagner și a lui Beethoven, alături de pictura religioasă, privite cu vădită predilecție îi potențează ideea sacralizării ortodoxiste a artei, căreia îi vede un scop foarte înalt de aspect spiritualist: „să descopere dimensiunile cerești ale omului, să ni-l arate în vecinătatea lui Dumnezeu" (p. 164). Contemplarea artistică îl aduce în preajma unor revelații, încît Crainic, asemenea abatelui Bremond tot în acei ani, va cere poeților poezia-rugăciune, iar pictorilor mai multă credință pentru spiritualizarea maximă a experiențelor lor.

Stagiul vienez îl pregătește din belșug pentru „zile albe", pentru înfăptuiri de marcă ce vor fi, după întoarcerea acasă, semnul unui spirit agitat, patetic, în căutarea unei direcții originale în cultura națională. Se lansează viguros pe diversele paliere ale culturii și învățămîntului, cu intenții mari, de reformator în gazetărie, în învățămînt, cu serioase implicații de ordin politic. Ambițiile sale bat departe. Crainic s-a voit, după modelul lui Iorga, un soi de apostol național, doar că față de marele său model etic nu se implică direct în politica militantă, ci se menține mai curînd în limitele gazetăriei, dorind însă cu ardoare să orienteze spiritul public în sensul unui naționalism marcat și al ortodoxismului, dimensiuni ce le crede specifice etniei noastre (își numește doctrina „naționalism constructiv"). Se vedea, prezumțios, cum nu se poate mai bine înarmat pentru aceasta: „Dar mintea mea — scrie el cu superbie — a fost croită de D-zeu pe măsura intereselor generale ale românismului" (p. 291). Toate publicațiile pe care le-a dirijat sau la care a colaborat fervent: „Gîndirea", „Neamul românesc", „Cuvîntul", „Curentul", „Calendarul", toate scrierile lui mai importante sînt marcate de atitudini tranșante, pătimașe în sprijinul acelor idei ce le credea fertile unui naționalism foarte pronunțat. Polemicile cele mai aprinse le susține în numele acestui crez, cu exagerări care îl aduc adesea în poziții incomode și din care i se trage aproape întregul lot de „zile negre". Îl împinge spre aceasta și-l susține temperamentul bătăios care-și caută cam peste tot o arenă; îi place să se răfuiască violent cu adversarii, își mai și inventează sau, mai exact, își mai și exagerează merite, nelăsînd în locul din urmă reliefarea propriilor înfăptuiri, în dialog aprins cu adversarii. Deși nu practică efectiv politica militantă de partid, nu pregetă să-și aroge merie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mari în politică, în politica de dreapta, se-nțelege. Democrația, din păcate, o detestă și-i pune în sarcină erori fabuloase, unele fatale. În schimb crede mult prea adînc și mult prea repede în binefacerile politicii de dreapta, inclusiv ale dictaturii carliste („carlismul inaugurat de mine") și ale mișcării legionare. Unele greșeli catastrofice ale politicii lui Carol al doilea le pune mai degrabă pe seama camarilei regale și în speță a Elenei Lupescu. Democrația, crede fals Crainic, nu ar fi altceva decît un soi de mecanism uzat, promovată fiind de (pur și simplu) ariviști, fără simțul solidarității naționale. Chiar cele două mari partide istorice sînt aspru acuzate pentru pierderile naționale în anii războiului, pentru faptul de a fi ocolit alianța României cu Germania și Italia în anii interbelici, ceea ce, crede el, a dus la dezastrul României prin pierderea șanselor ei de a-și apăra Ardealul și Basarabia. Nedrept este cu Iuliu Maniu, pe care îl denigrează fără ocol. Pactizarea cu A.C. Cuza, arbitrarea între acesta și Goga, autorii guvernării hibride din 1938, i s-ar datora (el „i-a făcut partidul" lui Goga), după cum lui i s-ar fi datorat fenomenul străjeriei, adică al educației tineretului în spirit naționalist, în urma insistențelor sale pe lîngă rege. Este, în schimb, nemilos cu apărătorii democrației, ca Armand Călinescu, victimă a legionarilor, pe care îl incriminează cu epitete foarte dure de tipul „călău național", „stîrpitură" etc., cum de altfel pe politicienii ce l-au contrariat îi taxează la modul radical polemic cu atribute prea fierbinți ca „nebuni", „idioți" etc.

Pe latură ortodoxistă, se crede de asemenea triumfător la gîndul că lui i se datorează introducerea în presă a preocupărilor pentru religie și pentru Biserică. În numele doctrinei ortodoxiste, pe care o susține pe cît de pasionat pe atît de constant, Crainic nu înțelege (aici, totuși, o inconsecvență) să procedeze la modul creștinesc al iertării decît în cazuri minore. De asemenea, nu prea își aplică sieși principiul creștin al căinței decît, cu rare excepții (își reproșează, îngăduitor, doar pactizarea cu Zelea-Codreanu), crezînd că nu a greșit în nici o împrejurare esențială (și au fost atîtea prea delicate prin care a trecut). Simptomatică este apoi atitudinea lui față de legionari, pe care i-a sprijinit în numeroase ocazii, dar cînd aceștia, prea aprinși în ceea ce făceau, îl înscriu și pe el printre persoanele incomode și încep să-l atace, se dezice de ei, uitînd repede de afinitățile cu ei cultivate ani de-a rîndul. Numai atunci îi găsește „dogmatici și infailibili".

Sînt, apoi, semnificative reacțiile memorialistului în plan literar, unde, corespunzător „naționalismului constructiv" din politică, apără sistematic idei tradiționaliste, în război pe față cu literatura modernistă, văzută ca reflex fie al spiritului iudaic, contra căruia poartă numeroase campanii, fie cu cel al revoluției franceze, ale cărei principii nu le acceptă cu nici un preț (a se vedea respingerea democrației ca formă de guvernare în stat). Uzînd de astfel de parțialități și parti-priuri discutabile, nu e de mirare că îi vor cădea „victime" numeroși scriitori din frontul modernist, între care Arghezi este de-a dreptul masacrat pentru faptul de a fi cultivat pur și simplu un stil găunos. Lui E. Lovinescu îi tăgăduiește tocmai coerența și forța critică, susținînd că transparentul critic „poseda o judecată nedecisă și flască, fără putere definitorie" (p. 149). Tot astfel minimalizează ținuta de sobrietate și consistență științifică a operei lui O. Densusianu („vorbea incolor precum scria"). Surprinzător e că nici Rebreanu nu se bucură de simpatia sa, făcînd să cadă și el sub pana repede înfierbîntată a pamfletarului. Pe deasupra, este și incorectă afirmația (ce ascunde o acuzație) că Rebreanu, cu care a avut și un proces de presă, ar fi trădat cauza națională în primul război mondial rămînînd în București pe timpul ocupației germane, cînd se știe cu ce riscuri a trecut liniile frontului spre Iași, unde a stat peste un an pînă la încheierea armistițiului. Și mai greu de înțeles este reacția deloc conciliantă față de G. Galaction, pe care îl acuză de o greu de iertat labilitate morală care l-ar fi dus între altele la consimțirea excluderii din Universitate a lui Crainic. În genere, judecățile asupra scriitorilor sînt intens colorate de ideologia literară a eseistului Crainic, dar și de umorile lui repede schimbătoare, ceea ce-l va face să nu numere nici pe departe atîția prieteni și afini cîți adversari a avut. Talentul de a-și înmulți mereu adversarii stă în acord cu deschiderea pe suprafețe prea mari a frontului de atac gazetăresc, care-l va cuprinde pînă și pe un Nae Ionescu, cu care ar fi trebuit să pactizeze avînd în vedere afinitățile pe latura misticii, sau pe un Pamfil Șeicaru, de care ar fi trebuit, teoretic, să se simtă apropiat tocmai prin duritatea și pasiunea cu care acesta își trata adversarii de gazetărie.

Paginile memorialistice ale lui Crainic se citesc cu interes întîi pentru stilul lor avîntat, pentru patima care-i arde cerneala în condei, dar nu cu aceeași încîntare pentru informațiile și portretele unor contemporani. Prea aduc adesea o pledoarie *pro domo*. Aceste pagini pasionate servesc mai mult pentru justificarea celui care le-a scris și care nu prea înțelege să-și recunoască propria vină. Vor veni următoarele volume, în special cel privind perioada celor cincisprezece ani de detenție comunistă, care, închizînd mai mult „zile negre", de bună seamă, s-ar putea să releve o față mult mai umanizată a scriitorului de talent care se dezvăluie ca atare și în acest prim volum memorialistic.

Ion Apetroaie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MIRCEA ELIADE, *Memorii*, Edit. Humanitas, București, 1991, vol. I (359 p.), II (234 p.)

După experiența indiană, Mircea Eliade avea să publice romanul *Șantier*, în care topește fragmente însemnate din jurnalul scris la Calcutta. Un „roman indirect", cum singur îl numește, în care selectase doar unele din întîmplările din Bhowanipore, tratîndu-le literar, uneori schimbînd accentele, exagerînd, încercînd, altfel spus, o deviere prin estetic a unei experiențe de o mare intensitate. Mai tîrziu, va regreta această formulă. Va regreta, în primul rînd, pierderea, pentru bibliografia sa, a jurnalului propriu-zis: „Dacă l-aș fi publicat integral, *Jurnalul indian* ar fi fost o carte semnificativă. Ar fi inaugurat, în România, un gen literar care probabil va deveni popular în literatura europeană, în vreo zece-douăzeci de ani".

Regretul și premoniția care se leagă de el se află în paginile *Memoriilor* (1907—1960), apărute în 1991 la Humanitas, sub îngrijirea și cu prefața lui Mircea Handoca. Nu întîmplător am ales această „cheie" de intrare în memorialistica lui Eliade, ci pentru că ea trimite cel mai direct la marea dilemă a creației lui: unde se întîlnesc și în ce raport trebuie să se afle *biograficul* și *spiritualul*. Tot ce a scris autorul lui *Maitreyi* stă sub semnul unei rupturi originare: *renunțarea la biografic*. Pare paradoxală o asemenea idee în raport cu cel care a reprezentat atît de frenetic exigențele autenticiste ale generației dintre cele două războaie, pentru autorul unei literaturi hrănite din autobiografie pînă la pragul impudorii, pentru cel mai important dintre corifeii sincerității absolute, al renunțării la trucurile bătrînicioase ale rețetei academismului burghez.

Și totuși, itinerarul spiritual al lui Eliade s-a edificat pe două principale cezuri, pe două momente ale desprinderii de biografic. Înaintea primului și după cel de-al doilea înseamnă două perioade distincte, ai căror protagoniști sînt doi Mircea Eliade aflați în relație metamorfotică, de continuitate și nu neapărat de identitate.

Memoriile tipărite recent (și avînd la bază manuscrisul original, din care a apărut deja un volum, *Amintiri*, în Spania, în 1966, urmat de alte două volume în Franța, cuprinzînd șase capitole în plus: *Mémoire I. Les promesses de l'equinoxe, 1907—1937* și *Mémoire II. Les moissons du solstice, 1937—1960*) sînt astfel construite încît chiar par să țină cont de existența celor două răscruci. Practic, cea dintîi etapă se încheie după întoarcerea din India, deși se cimentează abia cîțiva ani mai tîrziu, odată cu căsătoria lui Eliade cu Nina Mareș. Pînă aici, experiența biografică și cea de natură intelectuală își dispută simultan întîietatea în existența tînărului Eliade, rezultatul fiind o trăire febrilă, paroxistică, fie că este vorba de jurnalismul furibund de la cincisprezece ani, pe tema viermilor de mătase sau a cine știe căror stranii subiecte de știință popularizată, fie că e vorba de lupta cu somnul sau de primele experiențe, inocente, în tehnicile yoga, atunci cînd încerca să se domine înghițind insecte, săpun și alte delicatese de acest fel, fie, în sfîrșit, că era vorba de primele experiențe cu adevărat formatoare: Papini, Balzac, Gide, Nae Ionescu. Termenii tensiunii *biografic* versus *spiritual* își găseau totuși, în această etapă, un oarecare teritoriu de repaus și reconciliere prin simpla cedare în favoarea trăirii pur și simplu, prin acutizarea la maximum a fiecărui element de viață. Experiențele erau consumate de-a valma: lecturi, sex, tehnici spirituale, relații umane (recte, redacționale) etc.

Culminația acestei etape a fost, fără îndoială, India. De altfel, Eliade însuși ne indică, în *Memorii*, canalele de comunicație între viață și operă, manifestînd un interes egal, de-a lungul timpului, pentru misterul transgresărilor în ambele direcții între aceste două „planete". Reîntors în țară și devenit, în scurtă vreme, autorul cîtorva titluri de succes (unul chiar răsunător: *Maitreyi*, dar despre care Mircea Vulcănescu spunea — în transcrierea lui Eliade însuși: „Nu ai ce spune despre el. E o carte transparentă, fără enigme; spune tot și după ce ai citit-o, nu mai poți adăuga nimic, *nu poți comenta*"), Eliade va continua să rotunjească bucla experiențelor în ordinea biograficului. „Criterion"-ul avea să-i absoarbă, de pildă, energiile activismului cultural cu vocație culturală. Apoi, cărțile acestor ani sînt suprasaturate de biografic, pe care tînărul prozator îl consumă pînă la capăt abia retrăindu-l la modul literar: *Isabel și apele diavolului* (1930), *Șantier*, *Huliganii* (1935). Eliade părea să urmărească o „ardere fără reziduuri" a trăirilor, de care se eliberează total numai prin literatură. Așa se face că de episodul Bhowanipore, de pildă, s-a considerat dezlegat cu totul abia după ce a scris *Maitreyi*. Pe această temă, *Memoriile* nu conțin mai nimic, cel mult un fel de epilog în afara ficțiunii pentru care a optat totuși în finalul cărții. Practic, capitolul *India la 20 de ani* se încheie abrupt, într-o vertiginoasă revenire pe pămînt, via Himalaya...

Căsătorindu-se cu Nina Mareș, Eliade decidea însă, de fapt, să-și retragă atitudinea imparțială față de această dilemă: biografic sau spiritual. El acceptă acum, deliberat, un mod de viață cel puțin neașteptat pentru omul nopților din Mansardă, pentru freneticul publicist

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de la *Cuvîntul* (și nu numai), care-și scria foiletoanele între prezența de dimineață la cazarma unde efectua o concentrare militară și șuetele de seară din grădina lui Mac Constantinescu, totul pe fundalul lucrului la o teză de doctorat și la un roman și printre meandrele deșirante ale unei duble legături sentimentale: Sorana Țopa și Nina Mareș. Și, brusc, o căsătorie aproape banală, care scandalizează familia și prietenii. Intrarea, fără preaviz, într-o existență ordonată, discretă, familială, burgheză. Ceea ce începe pentru Eliade sub aceste aparențe este o *non-biografie*, o etapă de viață în care biograficului nu i se mai recunoaște drept teritoriu de manifestare decît o zonă de orizontalitate — ca să nu zicem de suprafață. Acum scrie *Huliganii*. O carte explozivă, corozivă, cartea iminenței unei explozii a ființei. Iată ce spune despre ea în *Memorii:* „Dar, pe de o parte, *Huliganii* era și trebuia să fie o carte violentă, iar, pe de altă parte, inconștient, mă răzbunam scriind-o, împotriva existenței potolite, așezate, pe care o acceptasem. Era un protest al unei părți din mine împotriva celui care hotărîse să trăiască acest fel de viață. Dar, cum mi-am dat seama mai tîrziu, deocamdată era preferabil ca asemenea proteste să-și găsească expresia într-un roman...".

Acceptarea unei ordini supra-individuale — în speță, a ordinii sociale — reprezintă un moment de maturizare în existența lui Eliade. El pune punct, practic, trăirii în biografic, eliberînd conștient o mare cantitate de energie în favoarea celeilalte experiențe — mult mai durabile — în intelect și spirit. E un tîrg cu sine însuși, din care nu lipsește un anume grad de auto-mortificare. El poate fi detectat în literatura pe care o va scrie ulterior, în jurnalul încă nepublicat (cu excepția *Fragmentelor*... franțuzești), în aceste *Memorii* din care am citat deja. Pentru Eliade, marile experiențe cu impact biografic s-au încheiat: Italia lui Papini, India lui Dasgupta, Criterion-ul, *Cuvîntul* lui Nae Ionescu, mersul paralel cu ideologia de dreapta.

La episodul „Nina Mareș" merită să ne oprim ceva mai mult decît ar solicita-o tonul neutru al relatării. El pare să ascundă cîteva chei, pe cît de discrete, pe atît de importante. De altfel, frapează spațiul mare acordat acestor ani, fără ca explicația să poată fi o pasiune arzătoare. Despre alte relații sentimental-erotice, mult mai furtunoase, autorul s-a mulțumit să scrie abia cîteva rînduri: R., Maitreyi (despre care scrisese totuși o carte), Jenny, Sorana Țopa. Și atunci? S-ar spune că în acest caz a funcționat mai degrabă un complex de vinovăție, în care pare să fie inclusă și „trădarea" față de Mihail Sebastian. Simțind că rezerva pentru care a optat devine cețoasă pentru cititor, Eliade ne îndeamnă să recitim *Nuntă-n cer*, oferindu-ne, o dată mai mult, varianta literară în locul originalului biografic. Pudoare? Fugă de sine? Evazionism sentimental? Probabil că nu și cu atît mai probabil că e vorba de semnele unei opțiuni: renunțarea la adevărul primar, limitativ și tern al biograficului pur.

Așadar, la temelia noii vîrste a personalității lui Eliade stă un sacrificiu. Pretextul lui — căsătoria cu Nina Mareș, de unde și neobișnuitul exces de argumente, nuanțări, explicații, motivații.

Desprinderea s-a desăvîrșit însă cîțiva ani mai tîrziu, prin două morți pe cît de dureroase, pe atît de eliberatoare — dacă privim lucrurile în absolut, dincolo de suferința strict omenească. E vorba de moartea lui Nae Ionescu, în 1940 și de cea a Ninei Mareș, în 1944, la Lisabona.

Despre dispariția lui Nae Ionescu citim în *Memorii:* „... într-un anumit sens, moartea lui mă eliberase de trecutul nostru imediat; adică de ideile, speranțele și deciziile Profesorului din ultimii ani, cu care, din devotament, mă solidarizasem". E aici una dintre puținele mărturisiri ieșite de sub pana lui Eliade, drept comentariu la ceea ce s-a numit „aventura sa politică", de dinainte de război. La prima vedere, fraza pare o încercare, fină, de autoexonerare de răspundere. Evident, nu poate fi asta, ar fi mult prea grosolan. E mai degrabă ușurarea de a se pune, în sfîrșit, de acord cu sine însuși, în mod liber, adică prin simpla intervenție a destinului, care-l scutea astfel de condiționări exterioare. Prin moartea lui Nae Ionescu Eliade se simțea dezlegat de opțiunile lui *politice*. Nu și de cele *ideologice*, care reprezintă o altă zonă a convingerilor sale, mult mai profundă. Practic, cum știm, Eliade nu și-a renegat niciodată atașamentul față de esența spirituală a mișcării legionare (probă și paginile din *Memorii* în care evocă figura lui Corneliu Zelea-Codreanu, fără patetisme, dar cu o evidentă admirație pentru profilul spiritual al aceluia), făcînd însă distincție netă între aceasta și consecințele deduse din destinul concret al Mișcării. Fragmentul citat mai sus demonstrează, aproape fără voia autorului, nu *intenția*, ci *nevoia* de a se explica, perfect simultan cu nevoia de a se cenzura și cu refuzul de a-și construi o apărare, într-o cauză în care nu se socotește cu adevărat implicat. Arestat în '37 și internat în lagărul de la Miercurea-Ciuc, Eliade a refuzat, se știe, să se dezică de mișcarea legionară, aducînd un argument în ordine logică: nu te poți dezice de o organizație din care nu ai făcut totuși parte, fără a risca să recunoști, tacit, exact contrariul. Nici atunci, și nici mai tîrziu,el nu s-a abătut de la acest principiu, de la această, să-i zicem, „exigență logică". Într-un destin marcat de *ruptură*, această atitudine aduce un neașteptat element de continuitate, care încă mai suscită ipoteze, discuții, controverse.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar, să revenim: moartea lui Nae Ionescu a reprezentat deci pentru Eliade pretextul unei noi ,,desprinderi", pretextul renunțării definitive la tentația ideologică (și nu neapărat politică!).

Cîțiva ani mai tîrziu, moartea Ninei Mareș avea să-l elibereze și de ultima parimă ce-l mai lega de tînărul Eliade, de autorul freneticelor experiențe și experimente vitalisto-intelectuale (la un loc!) din anii treizeci. O nouă căsătorie, mulți ani mai tîrziu — cu Christinel — îl găsea deja altul, o ființă limpezită, scăpată de teroarea biograficului. Anii carierei occidentale, ca profesor de istoria religiilor, vor purta, în acest sens, însemnele clarității tipice modului de viață american (cu unele ,,recăderi", vizibile în ultimele proze).

În destinul lui Eliade există un paralelism al metamorfozelor, pe care *Memoriile* îl desenează destul de bine, începînd chiar cu cronologizarea celor două volume: 1907—1937 și, respectiv, 1937—1960. Sintetizînd, prima etapă este una preponderent biografică și literară, cea de a doua va fi o etapă non-biografică și științifică.

Evident, *Memoriile* se pretează la mult mai multe tipuri de lectură. Cel care caută aici detaliul biografic va întîlni multe amănunte foarte puțin vehiculate în alte scrieri, despre familia lui Eliade, despre anii copilăriei și adolescenței, adică despre perioada de dinainte de ,,autenticism", cînd Eliade nu începuse încă să existe ,,la vedere", prin scrierile sale. Plăcerea cu care coboară aici pînă la primele amintiri nu e cu nimic cenzurată. Primul capitol al cărții este scris de-a dreptul voluptuos, fără a pierde însă din vedere să evalueze rolul ulterior al cutărei sau cutărei întîmplări. Superbă este chiar prima amintire, lumina verde-irizată din salonul casei părintești, în care copilul nu era admis în general și în care intră, practic, prin efracție. Simbolistica ,,odăii interzise", a ,,spațiului placentar" sînt deducțiile cele mai la îndemînă legate de această amintire, care va funcționa mult timp ca ,,exercițiu de recuperare a momentului epifanic". Apoi, romanul mental, scris la 9 ani, într-o stare de transă, vecină cu visul auto-hipnotic, pare să fi lăsat și el urme interesante în structura scriitorului de mai tîrziu. Acea ficțiune pură, beneficiind de intensa concretețe a viziunilor mentale, nemijlocite de cuvîntul scris, trebuie să fi fost mai tîrziu îndelung căutată de scriitor, care va fi făcut din ea, fără să vrea, un criteriu interior al valorii.

Memoriile furnizează apoi, ca toate scrierile de acest fel, ceea ce îndeobște se numește ,,galeria de portrete" ale contemporanilor. Trebuie spus totuși că nu ele reprezintă centrul de greutate al celor două volume, în care aventura individuală primează fără echivoc. Pagini frumoase sînt totuși dedicate prietenilor din adolescență: Mircea Mărculescu, Radu Bossie, Victor Vojen, Petre Viforeanu, Haig Acterian, Dinu Sighireanu, iar mai tîrziu, Dinu Noica, Mircea Vulcănescu, Petru Comarnescu, Mihail Sebastian, Emil Cioran, Paul Sterian, Miron Grindea, Mișu Polihroniade, Sorana Țopa, Petru Manoliu etc. Vorbește apoi în pregnante fraze caracterizatoare despre profesorii din universitate: Mircea Florian, P.P. Negulescu, dar mai ales Nae Ionescu. Momentul *Cuvîntul* și momentul ,,Criterion" sînt atent evocate, cu nostalgie reținută. Este anotimpul revelațiilor în ordinea relației umane, a prieteniei, a comuniunii de idei, intelectuale. El nu va mai avea un pandant decît mult mai tîrziu, peste decenii și peste oceane, în perioada americană a profesoratului de la Chicago.

Memoriile ar mai putea fi citite și în căutarea elementelor de auto-exegeză, de biografie a operei. Un asemenea pasaj am citat deja în legătură cu *Huliganii*. Demnă de interes este și glosa lui Eliade la *Întoarcerea din rai*, o carte de un pesimism profund, care l-a speriat pînă și pe Nae Ionescu, mirat că foarte tînărul scriitor a avut... cînd să cadă din paradis. Peste ani, Eliade va găsi explicația într-o mai largă acoladă pe tema ,,terorii istoriei" : ,,*Întoarcerea din rai* însemna pierderea beatitudinii, a iluziilor și a optimismului care dominaseră primii doisprezece ani ai României Mari. Împreună cu o parte a generației mele, trăisem adolescența și prima tinerețe în această atmosferă de euforie, încredere și tembelism. Știam acum că acest « Rai » se află undeva în spatele nostru". După *Anno Domini*, o întreagă generație se așeza, prin Eliade, cu picioarele pe pămînt. Suflul imens al sprintului lor intelectual începea să se regleze pentru o cursă mult mai lungă și, din nefericire, pentru cei mai mulți, fără nici o recompensă finală. Generația a pierdut, cum se știe. S-au salvat, în plan strict individual, cîțiva: Eliade, Cioran, Ionescu — în alt fel! Noica — poate...

Compensată mai tîrziu prin revenirea la ficțiune, la literatură și, implicit, la materialul autobiografic (în frumoasele nuvele din anii șaptezeci), desprinderea lui Eliade de biografic a fost într-un fel sacrificiul necesar zborului. Setea lui formidabilă pentru sinteze spirituale mult mai vaste decît cultura română, în care să poată opera cu geografii fără limite, atît pe orizontală cît și pe verticală, l-a împins, treptat, dincolo de granițele propriei biografii și, în cele din urmă, dincolo de granițe pur și simplu. Numai că exilul lui Eliade nu seamănă cu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

exilul nici unui alt scriitor român. „În altă parte" a însemnat pentru autorul *Istoriei credințelor și ideilor religioase* mai ales un loc ceva mai bine plasat în ideea unei perspective cît de cît conforme cu o vocație atît de cuprinzătoare. Și apoi, „împotriva terorii istoriei, cea mai bună apărare, după experiența religioasă, era spiritualitatea, creația, cultura".

Tania Radu

ION D. SÎRBU, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal—Glose—*, vol. 1, ediție îngrijită de Marius Ghica, Edit. Scrisul Românesc, Craiova, 1991, 270 p.

Spre deosebire de cea mai mare parte a literaturii non-ficționale (jurnale, memorii, corespondență), apărută după decembrie 1989, ce are ca obiect *experiența nemijlocită* a gulagului românesc, asumînd deci, în felurite grade, *relatarea evenimențială* și *confesiunea*, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* al scriitorului Ion D. Sîrbu (1919—1989) este o culegere de fragmente în care experiența de viață a autorului, privind aceeași realitate, este aproape cu totul absorbită în *reflecție*.

Cartea nu izvorăște din impuls confesiv și nu urmărește să depună mărturie sau să se constituie în avertisment („să nu uităm!", „să nu se mai repete!"), ci răspunde obligației de a supraviețui într-o istorie bolnavă, într-o lume stăpînită de „frică, foame și frig", în care oamenii sînt „dresați să nu gîndească", iar conducătorii, paranoiaci și analfabeți, alimentează o stare de „agonie ce amenință să nu se mai isprăvească". Or, în atari împrejurări, crede autorul, modul cel mai eficient de a-și salvgarda identitatea ființei este de a practica o rezistență nu activă, nici pasivă, ci *reflexivă*, însemnînd atitudine critică, meditație, *cunoaștere*.

Avem astfel a face cu un mozaic de glose, politice, etice, filozofice — doar în bloc decupate pe criterii calendaristice (cele trei secțiuni sînt intitulate: „Iarna unu: 1983—1984"; „Iarna doi: 1984—1985"; „Iarna trei: 1985—1986"); altminteri, limitele fiecărei piese sînt dictate de propria coerență interioară — pe seama tragediei naționale din ultimele patru decenii. Marca «România sub dictatura comunistă» caracterizează în întregime un discurs al cărui rost se epuizează mai puțin în *a arăta* și mai mult, în *a comenta*, și al cărui obiect *concret*, sub multiplele-i fețe devastatoare, este inaparent, nevăzut dar știut.

Drept urmare, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* procedează la o radiografiere a sistemului sub specia emblemelor (teroarea, mizeria, mitul progresului continuu, mitul omniscienței puterii, confuzia valorilor, limbajul de lemn etc.), a agenților (prostia, mai ales, care în viziunea autorului acoperă o gamă întinsă de manifestări, de la cruzime la iresponsabilitate și impostură, apoi lichelismul, superficialitatea), a cauzelor (între altele, bunăoară, fondul de „bizantinism" în mentalitate și practică, în accepția de „duplicitate în fața puterii"), în fine a mecanismului paradoxal al funcționării sale ca „putere neputincioasă fiindcă e atotputernică". O radiografie înfăptuită cu precizie și luciditate, dincolo de invocarea oricăror false alibiuri istorice, „luciditatea fiind singurul remediu împotriva acestei barbarii care ne întunecă, ne umilește și ne ia mințile".

Ca factor coagulant al corpusului operează, pe de altă parte, prin implicații, convingerea că există anume legături subtile între limbă și energiile spirituale transcendente care ne diriguiesc (motiv pentru care, de pildă, limba își retrage „girul metafizic" poeților ce se fac vinovați de încălcarea „ortografiei morale"), că, rostit sau scris, cuvîntul—dar nu oricare!—posedă virtuți exorcizante, în stare să *dovedească* răul, numindu-l, dezarticulîndu-l, diagnosticîndu-i formele aberante de manifestare. De aici, angajarea totală în căutarea «cuvintelor potrivite», a modurilor dotate cu încărcătură subversivă.

Consecință nemijlocită a reprezentării cvasi magice a limbii, întemeiată la rîndu-i, în ideea corespondențelor universale, este modelarea discursului pe tipare analogice și disimulatoare: comparația răspicată sau implicită, metafora și aluzia străvezie organizează în principal materia fragmentelor. În cea mai mare parte, acestea se înfățișează ca evantai larg desfășurat de *referințe* la surse consacrate (Biblia, clasicii latini, Erasm, Marx, Nietzsche, Flaubert, Valéry, Borges, Foucault, D. Cantemir, A. Pann, N. Filimon, Eminescu, Iorga, Noica etc.) sau la opinii emise în sfera domestică (de Limpi, mama, tata, moșul, frizerul, rabinul Sommer, babele din satul Olimpici, „doamna Carmen, frumoasa tîrgului" etc.). Însoțite în surdină sau tumultuos de vocea auctorială, referințele apar sub formă de *motto*-uri, de *citate* — de la simpla denominație emblematică *(Stan Pățitul, Isarlîk)* la inserieri frastice —, de *parafraze*. Ele «sonorizează» în ecou ansamblul corpusului (prin tehnica «variației la temă»), slujind toto-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dată de *argument* reflecțiilor autorului însuși și funcționînd ca termen metaforic, omologic sau aluziv în raport de stări autohtone, familiare nouă: „Dar pentru soarta poporului nostru, acum, îmi spune Sommer, are o mai mare importanță decît revoluția tehnico-științifică faptul că Sultana Validé a învățat să se iscălească, mai mult, să dea cu pumnul în masă, mai mult, să se încrunte și să fie categorică la plenarele oamenilor de știință și cultură".

Dar nu numai atît. Această întrețesere densă și policromă de « voci », venind de pretutindeni, care descriu observații empirice, interpretează și comentează experiențe de viață și de lectură, glosează pe marginea istoriei (a robiei babiloniene a evreilor, de pildă, se înțelege, sau a catacombelor primilor creștini!), formulează aforistic meditații și comandamente de caracter universal etc., este situată, mai totdeauna, printr-o punere în pagină corespunzătoare, într-un raport de disidență față de puterea supra-vinovală, recuperînd în spirit libertatea pierdută în social. Se figurează astfel, în chiar arhitectura discursului, mediul gîndirii și expresiei antitotalitare.

Alături de construcțiile analogice și aluzive, fragmentele de față uzează din belșug de procedee de intensificare expresivă. Butada, paradoxul, ironia, repetiția, acumularea progresivă etc. se întîlnesc la tot pasul. Bunăoară, acest joc de cuvinte, obținut prin îmbinare de paronomază și figură etimologică: „Cauza explodează și, prin « ucaze », se transformă în milioane de cazuri. Care devin tot atîtea ne-cazuri. Pentru care « nu e cazul să punem în discuție cauza! »".

Natura în bună parte ludică a unor atari artificii retorice nu le ecranează defel eficiența gravă, demistificatoare: „Batjocul, ironia, bășcălia, bîrfa, înțepătura, hazul de necaz, rîsul cu plînsul etc. — le consider a fi armele ascunse ale oropsiților soartei, tot ce nu ți se poate lua la percheziție". Așa, de pildă, cultivarea abundentă a ineditului lexical (compuși noi sau doar alăturări neuzuale de termeni) în registrul peiorativ și disonant (ironic, grotesc sarcastic), cum ar fi „nimicologie cu titluri și decorații", „aleluism", „otiotică" (doctrină a lenei), „eucunare științifică", „daltonism axiologic", „preacurvie politică", „vers-abilitate", „culturocid" „eunuc politic", „arhanghelizare" etc. vizează deopotrivă consistența malignă a realului și proliferarea, fără precedent, a feluritelor sale forme.

Ludicul verbal în slujba identificării întocmai, directe sau ocolite, a acestora se rafinează în frecvente explorări etimologice, a căror trasee sînt, firește, nu întîmplător alese: „Din « a face » a ieșit făcătură »". „Din « a lucra » s-a născut lucrătură »". „Bufonul la greci se chema « homolochoi », mai aflu că « ironie » vine de la « eiron » (cel ce se disprețuiește singur) și mi se reamintește, că licheaua, impostorul se chema « alazon » (În urmă cu cîțiva ani visam să scriu un « mic tratat de alazonic alutană »)". Iată și un exemplu autosemnificant, în care ideea însăși de joc, sucită, răsucită « scuturată », își eliberează energiile semice într-o jerbă multicoloră: „Aflu că « histrion » vine de la « Istro » care, în toscană, înseamnă « jucăuș ». Visez. Poate că Istro-ul toscan vine de la Istru, singurul fluviu ce scaldă țări și neamuri unde « jocul » e o formă de viață, dragoste, filosofare. Și moarte. Joaca, jocul, bat-jocul. În Ardealul meu « a scoate o fată la joc, înseamnă a o declara nubilă ». Mai notez: « aici, la noi, în Isarlîk, ciudat, cu cît se joacă mai repede, cu atît hora (grupul de dansatori în linie sau în cerc) stă mai pe loc ». (Cel mai histrionic joc al poporului nostru: « tot pe loc, pe loc, pe loc... »)".

Aceeași inventivitate și în evocarea de ipotetice situații burlești: „În unele mari uzine japoneze — *fama est* — există în sala de pontaj niște păpuși de cauciuc arătînd exact ca directorul sau proprietarul respectivei întreprinderi. Muncitorii pot să-i lovească, să-i apostrofeze descărcîndu-și astfel nervii sau sufletul. Asta le face bine, scade tonusul de frustare al subalternilor, nemulțumirea, ura de clasă... Olimpia consideră că, în acest sens, noi românii am avea nevoie, în fiecare casă, de acea groapă în care bărbierul regelui Midas își descărca sufletul, spunînd « regele Midas are urechi de măgar! » (« Dar fără trestii în jur, fără trestii turnătoare » — adaug eu, Stan Pățitul!)".

Sub această pînză de voioșie ludică mustește însă, ici-colo, o stare de deznădejde, de pustiire, de silă, în care lucrurile nu mai au culoare și nimic nu mai are gust, în care orice umbră de entuziasm se stinge sub apăsarea amintirilor(copilăria petrecută într-o „mizeră colonie minieră", tinerețea numai prin „internate, cazărmi, cămine și pușcării", apoi lagărul, mina, domiciliul forțat) și sub amenințarea unui prezent ostil în care oamenii nu se mai tem de moarte, ci de ne-murire: „Cred că m-am îmbolnăvit de un fel de diabet politic, am față de politică un sentiment de scîrbă, idiosincrazie, frică. Sînt sătul și nu mai cred și nu mai pot spera".

Atari mărturisiri, cu discreție strecurate, dau de gîndit. Oare convocarea « vocilor » din lumea largă întru recuperarea libertății spre care am tîjit și respingerea, prin luare în răspăr, a puterii hîde să nu-și fi împlinit rostul? Să își fi ratat limba misiunea gnosică mîntuitoare? Să fie jocurile artei neputincioase în fața răului comis și suferit? Și să fie oare experiența amară a *datului* ce nu mai poate fi depășit, tîlcul de pe urmă al acestui *jurnal* în care rîsul nu este decît o altă formă de plîns?

Viorica Nișcov

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Romanul românesc în interviuri, vol. IV (*Ş—Z*), Edit. Minerva, Bucureşti, 1991, 720 p.

Cu apariţia celui de al patrulea volum, editura Minerva încheie publicarea unei „istorii autobiografice" a romanului românesc. Iniţiată la jumătatea deceniului trecut de doi cercetători clujeni, Aurel Sasu şi Mariana Vartic, lucrarea şi-a propus să urmărească bogatul material publicat în presa românească de la inaugurarea, în anii '20, a modalităţii publiciste a interviului şi pînă în anii din urmă. Principala beneficiară a acestei serii de volume este istoria literaturii române, căci, fără nici o îndoială, în lipsa unei asemenea întreprinderi toate informaţiile cuprinse în interviurile cu scriitori ar fi rămas prea puţin cunoscute, putînd fi doar întîmplător valorificate de către istoricii literari.

Pe de altă parte, cartea se constituie şi într-o panoramă a genului romanesc în literatura noastră: textul interviurilor cu scriitori apare însoţit de o secţiune bibliografică a operei de romancier a autorului respectiv şi de referinţe critice suplimentare, presupunînd, multe dintre ele, o serioasă muncă de investigaţie. Dincolo de profesiunile de credinţă, declaraţiile autorului de roman, fie că e vorba de Ionel Teodoreanu, de G. M. Zamfirescu sau de Sorin Titel, pot deschide perspective interesante asupra raporturilor cu critica literară, de pildă. Exasperat de circulaţia unor „nerozii", autorul *Medelenilor* ţine, la un moment dat, o conferinţă „profilactică" spre a combate prejudecata conform căreia romancierul n-ar face altceva decît să-şi etaleze propria experienţă de viaţă: „Vreau să dovedesc publicului că romancierul adevărat nu e un plagiator al vieţii, o servilă oglindă a realului exterior, un grefier al dramelor curente, ci un *creator*, adică un mincinos. Dar mincinos aşa cum Dumnezeu a fost cînd a creat lumea aparenţelor, acest neadevăr seducător..." („Opinia", 1933). Tot el ţine să precizeze, polemizînd implicit cu criticii care îi obiectaseră manierismul intrigii: „Creaţiunea literară autentică nu porneşte de la subiect, ci de la personaj" („Curentul literar", 1941).

Spectacolul, adesea savuros, al vieţii literare transpare la tot pasul şi în cele mai neaşteptate moduri din textul interviurilor: de la disputele din cadrul Societăţii Scriitorilor Români la problemele Uniunii Scriitorilor. Solicitat, în 1980, să indice un eventual „model negativ" pe care ar fi ţinut să îl evite scriind un roman istoric, E. Uricaru se referea la E. Barbu, precizînd: „Clişeul sau clişeele cu care am avut de luptat nu au fost de natură literară, ci ştiinţifice şi ideologice". Deplîngînd lipsa unei „critici literare de specialitate", H. Zincă afirma, în 1978: „Literatura poliţistă şi de spionaj din ţara noastră a străbătut un drum evolutiv, a consacrat un roman original, al plaiurilor noastre. Ar avea nevoie de o dezbatere creatoare, ar avea nevoie şi literatura pentru copii sau literatura-document. Căci romanul nostru poliţist şi de spionaj exercită un rol activ în formarea conştiinţei socialiste a cititorului...".

Nu cea din urmă calitate a romancierului român pare a fi, cu toate acestea, umorul de care nu sînt lipsiţi nici Radu Tudoran, nici Sorin Titel, nici uitatul autor interbelic care îşi concediază neobositul interlocutor cu „în privinţa proiectelor, ţin să-ţi declar că n-am nici unul".

Antologia pare să fi fost într-adevăr gîndită în perspectiva unor viitoare cercetări de sociologie literară şi nu încape îndoială că va sta la baza multor lucrări de specialitate, atunci cînd se va trece la descrierea profilului unei epoci recent încheiate: alături de jurnale, memorii, corespondenţă, interviul se dovedeşte apt de a oferi o foarte pregnantă imagine a conştiinţei literare.

Acribia cu care a fost alcătuită de cei doi cercetători clujeni face posibilă utilizarea lucrării şi ca o „istorie a interviului" pe teren românesc. În perspectiva, sperăm nu prea îndepărtată, a unei analize a limbajului presei din ultimele decenii, existenţa unei asemenea antologii se dovedeşte preţioasă. Ce poate spune însă această panoramă a publicisticii autohtone cititorului „specializat" care este cercetătorul istoriei literare româneşti? Prima constatare a celui care răsfoieşte *Romanul românesc în interviuri* este varietatea stilului gazetăresc practicat de-a lungul vremii. Sînt multe feluri de a lua un interviu, se pare, şi nu rareori, ziarist sau intervievat, unul din participanţii la dialog este pus într-o lumină neaşteptată, sau chiar de-a dreptul ingrată. Întrebările care se adresează romancierilor ţin de o gamă largă de registre stilistice şi evocă, nu o dată, mai ales în anii de după război, poncife, clişee de gîndire şi rigidităţi de exprimare de tristă memorie. Iată-l pe Florin Mugur întrebînd (în 1969): „Nu vă e frică de Dostoievski?"; iat-o pe Ileana Vulpescu pusă (în 1983) în faţa solicitării de a relata „ca prozator, ce credeţi despre poezie"; iată-l (în 1977) pe Radu Theodoru răspunzînd cu gravitate la o întrebare formulată, nici mai mult nici mai puţin decît în felul acesta: „Ce rezonanţă a trezit în sufletul dumneavoastră aniversarea Centenarului Independenţei Naţionale de Stat a României?".

Deceniile anterioare îşi au şi ele culoarea gazetărească proprie. Reporter sau romancier, scriitorul român pare să se complacă în mărunte banalităţi, făcîndu-se ecoul curiozităţii unui public superficial. Intervievîndu-l pe Ionel Teodoreanu, M. Sevastos se interesează: „Care e personajul pe care îl preferi din acest roman"? (1928), iar Ioan Massof îi adresează (în 1934)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aceluiași romancier întrebări ca: ,,Ai nevoie de o anumită ambianță pentru a scrie?" sau: ,,Primești scrisori de la cititori?". Nu altul este tonul interviurilor lui Paul B. Marian din ,,Rampa" (1935): ,,Cum ați scris ultima dumneavoastră carte?". Și atunci cînd întrebările se referă la aspecte ale vieții literare naționale sau chiar la chestiuni de ordin mai general, ele păstrează un interes marcat pentru persoana romancierului. Lui G.M. Zamfirescu i se pune la un moment dat năstrușnica întrebare: ,,Nu credeți că, stînd ani de-a rîndul la Iași și scriind acolo, veți deveni regionalist?"; ,,Ce v-a determinat să scrieți roman?", ,,Sînteți pro sau contra subvențiilor?" este întrebat Tudor Teodorescu-Branițe în ,,Facla" (1933), iar în 1934 Zaharia Stancu îl chestionează pe Octav Șuluțiu: ,,Ce crezi despre critică, în general, și despre cea românească?".

Cu începere din anii '40 însă, interesul pare să se deplaseze treptat de la persoana romancierului la roman ca gen literar. Această preocupare este ilustrată mai întîi de clasicele solicitări de expunere a preferințelor literare (,,Ce autori de roman apreciați?"), apoi de nu mai puțin clasicele întrebări care presupun în fiecare romancier un expert al istoriei literare (,,Cum vedeți evoluția romanului românesc?") Pe măsura trecerii timpului, această tendință de creditare a romancierilor cu competențe în domeniul teoriei literaturii devine tot mai marcantă. Ilustrative sînt ,,anchetele" întreprinse în rîndul prozatorilor de Ioan Buduca (,,Amfiteatru", 1977) sau de Maria Luiza Cristescu (,,Caiete critice", 1983): primul încearcă să afle de la interlocutor dacă ,,între temele care îi lipsesc literaturii de azi și schemele care îi prisosesc se poate stabili o legătură", iar cea de a doua formulează o serie de mai multe întrebări ce merg de la: ,,De ce avem roman? Ce fel de roman avem? Ce a cîștigat și ce a pierdut romanul în ultimul deceniu?" și pînă la: ,,Ce convenții românești credeți că sînt la putere și care este atitudinea dumneavoastră față de ele?".

Surpriza specialistului este de a descoperi în aparența dezordine stilistică a interviurilor rămase prin gazetele veacului un fir, o direcție coerentă de evoluție. Este vorba de o direcție simetrică celei pe care a urmat-o în critica literară de la noi, ,,problema romanului". Ancheta care debutează cu ,,De ce avem roman?" încheie semnificativ un secol de dezbateri pe această temă. Se știe că existența romanului românesc a constituit unul din subiectele predilecte ale polemicilor teoretice din ultimul deceniu al secolului trecut. La 1890, N. Iorga, tînărul cronicar literar al ,,Luptei", demonstra cu argumente de ordin sociologic imposibilitatea existenței genului în literatura autohtonă. Intitulată *De ce n-avem roman*, celebra sa analiză constata lipsa unor romancieri români care să fie, la data respectivă, scriitori profesioniști. Deceniile următoare vor aduce o spectaculoasă răsturnare a situației: să ne gîndim la veritabila inflație de romancieri din epoca interbelică, cînd romanul devine genul dominant în literatura română, constituind o tentație și o piatră de încercare pentru prozatori dar și pentru poeți, critici, publiciști. De atunci datează interesul accentuat pentru persoana romancierului pe care îl ilustrează mare parte a interviurilor din antologia la care ne referim. Treptat însă, critica se va îndrepta în direcția pe care o ilustrează și interviurile ultimelor două decenii. De la începutul anilor, '80 datează o importantă încercare de descriere a romanului românesc *(Arca lui Noe)* care nu ia în discuție opera nici unui romancier, ci doar diverse romane. De la N. Iorga la N. Manolescu ,,romanul românesc" a devenit o realitate incontestabilă și plină de interes.

Românul românesc în interviuri cuprinde, în ultima parte a volumului recent apărut, pe lîngă un indice general al numelor de autori și un indice general de titluri, un extrem de sugestiv inventar cronologic al interviurilor menționate sau reproduse de-a lungul celor patru volume: în toate acestea au fost reintroduse toate numele interzise pînă acum de cenzură. Ne aflăm într-o nouă eră a istoriei literaturii române.

Corina Popescu

RADU NICULESCU, *Folclorul—Sens—Valoare*, ediție îngrijită de Viorica Nișcov, postfață de acad. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Edit. Minerva, București, 1991, 395 p.

În ciuda atingerii pe parcursul celor aproximativ o sută de ani de existență (dacă e să socotim ca termen *ab quo* sfîrșitul veacului trecut, coincident cu studiile lui Hasdeu, Gaster, Șăineanu) a unor performanțe strălucite în ce privește atît descrierea și interpretarea faptelor de folclor, cît și elaborarea unor metodologii de culegere a acestora, cercetările românești de cultură populară, întemeiate pe un fond imens de material (publicat sau doar arhivat), în continuă creștere, au evoluat preponderent — firește, cu notabile excepții — în perimetrul practicilor pozitiviste și au cultivat, mai cu seamă în ultimii 40 de ani, un discurs autotelic, în-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

capsulat în propriul inventar propoziţional, ignorînd adesea restul cîmpului culturii şi ignorat de acesta. Deşi, chiar cu atari limite, importante domenii au rămas parţial sau întru totul neacoperite (lipsesc sinteze privind ocupaţiile tradiţionale, obiceiurile, mitologia, monografii ale speciilor literare, resp. muzicale, studii privind noţiunea de stil în folclor etc.), iar instrumente de lucru absolut necesare, fie au fost stopate la mijlocul drumului (vezi situaţia de-a dreptul scandaloasă a *Bibliografiei generale a etnografiei şi a folclorului românesc* sub redacţia lui Adrian Fochi, din care nu a apărut decît vol. I, celelalte zac în manuscris), fie nu au fost elaborate (cataloagele tipologice ale basmului, legendei, dicţionare de termeni folclorici ş.a.).

În aceste împrejurări, în care cercetarea a proliferat mai ales în direcţie empirică — fie, cum spuneam, şi cu rezultate remarcabile — , cel mai bine cunoscute rămîn faptele concrete (repetorii zonale, răspîndire teritorială, variaţie în timp şi spaţiu), cel mai puţin bine, proiecţia acestora în planul epistemologiei proprii. Cu alte cuvinte, fundamentarea solidă a conceptelor operaţionale ale disciplinei este o operaţie în curs de edificare.

Şansele de reuşită ale unei atari orientări sînt considerabil sporite de o relativ recentă apariţie editorială. Este vorba de volumul postum *Folclorul—Sens—Valoare* care reuneşte studii de excepţional interes teoretic ale regretatului etnolog Radu Niculescu, elaborate şi publicate, în cea mai mare parte, de autor între 1960—1980. Lucrarea, îngrijită de Viorica Nişcov şi însoţită de o admirabilă *Schiţă de portret*, scrisă de prof. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, a apărut în dec. 1991 la editura Minerva (redactor I. Datcu).

Cercetător de teren, cu o bună cunoaştere a vieţii folclorice *in situ*, ca şi a bibliografiei naţionale şi internaţionale a disciplinei, dispunînd de o informaţie întinsă în cîmpul ştiinţelor umane şi în acela al literaturilor europene, cu o reală vocaţie pentru creaţia intelectuală şi pentru scris în genere, Radu Niculescu oferă prin aceste studii un concentrat al problemelor cardinale cu care s-au confruntat, în intervalul de timp amintit, cercetările româneşti de cultură populară. Felul în care aceste probleme sînt gîndite şi puse în ecuaţie la relevă, totodată, interesul acut pentru domeniul teoriei generale a ştiinţei, confirmînd viziunea sistemică a autorului, pentru care ,,izolaţionismul este nu numai teoreticeşte precar ci şi, gnosic vorbind, iluzoriu" (p. 115).

Materia cărţii este distribuită de către îngrijitorul volumului în trei secţiuni: *teoretică*, *aplicată*, de *istorie a folcloristicii*, corespunzînd nu atît diferenţei de nivel de abordare, cît predominanţei unuia sau a altuia din cele trei discursuri, care altminteri, în proporţii variate şi cu finalitate diferită, se îngemănează aproape în fiecare din cele 19 studii antologate.

Îmbrăţişînd, pe de-o parte, punctul de vedere funcţional asupra culturii populare în accepţia lui Brăiloiu, ca şi pe acela al corelării pas cu pas a seriei folclorice la seria socialului[1], potrivit cu metodologia elaborată şi pusă în practică de Şcoala Sociologică de la Bucureşti, şi utilizînd, pe de altă parte, armătura conceptuală a structuralismului lingvistic şi etnologic (L. Strauss), autorul se angajează sistematic în consolidarea statutului ştiinţific al folcloristicii. Acesteia îi defineşte cu grijă domeniul de preocupări, strategiile şi ţelul urmărit, ,,problema elementară a oricărei discipline fiind din *ce*, *cum* şi în ce *scop* îşi decupează obiectul pe seama substanţei infinitului existenţei" (p. 104).

Un prim nivel al analizei îl constituie, drept urmare, luarea în dezbatere a conceptului de *folclor* şi a determinărilor sale (*anonim*, *oral*, *colectiv*, *tradiţional*, *interpretativ* etc.) şi anume prin raportare la genul proxim, resp. la arta cultă. Cele două domenii sînt considerate ,,modalităţi logic paralele, istoric succesive şi totodată simultane, ale aceleiaşi esenţe: nevoia de comunicare prin artă cu ceilalţi şi cu sine a omului social, din paleolitic, probabil, şi pînă astăzi" (p. 52), care se situează una faţă de cealaltă ca ,,două modele ale condiţiei poeticului, fiecare reprezentînd, termen cu termen, proiecţia inversată a celuilalt, modele echivalente [...] şi ideale pe care practic nici una din realizările lor fenomenale efective sau posibile nu le pot actualiza decît imperfect, imperfecţiunea din unghiul unuia din modele reprezentînd de fiecare dată încorporarea unei trăsături ţinînd de alcătuirea modelului opus" (p. 53).

Refuzînd explicit preluarea automată de concepte, idei, ipoteze de lucru cu o configuraţie tulbure (menţinute în uz atît din cauza dificultăţilor în sine ale cunoaşterii, într-un domeniu în care fenomenalitatea este cu deosebire fluidă, cît şi din pricina inerţiei spiritului în faţa unor opinii consacrate), dar utilizînd cu maximă deschidere tot ceea ce cercetarea anterioară i-a putut furniza, Radu Niculescu se implică pentru fiecare caz în parte în precizarea cu minuţie a termenilor, în epuizarea sensului, eventual a straturilor de sens ale acestora, în confruntarea lor cu o reţea deasă de repere referenţiale în cadrul unor analize izbind prin adîncime, subtilitate şi supleţe dialectică. Rezultatele sînt pe măsură. Spicuim cîteva.

În studiul *Consideraţii pe marginea anonimatului creaţiei populare*, demonstraţia, dezvoltată impresionant prin eventuale definiţii privind cupluri de opoziţii (interpretare/creaţie; tradiţie/inovaţie; reacţie funcţională/reacţie culturală etc.), duce în chip necesar la concluzia

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

potrivit căreia ignorarea paternității produsului folcloric este rezultatul nu al uitării numelui autorului, ci al ne-memorării lui, efect al perceperii *operei* din unghi pur funcțional (satisfăcînd adică primar și universal o funcție estetică, etică și de cunoaștere, iar secundar și specific o funcție rituală și ceremonială). Numele autorului trezește, în schimb, interes și este reținut atunci cînd prin instruire se formează deprinderea de a identifica între creator și operă o relație nemijlocit cauzală. Radu Niculescu socoate că în constelația celorlalte determinări ale folclorului, anonimatul este de rang inferior, ca derivînd din caracterul funcțional, colectiv și interpretativ al culturii populare.

În ce privește *oralitatea (Observații critice asupra validării euristice a conceptului de „oralitate folclorică")*, acesteia i se dezvăluie caracterul inoperant: noțiunea își „ratează în folclor misiunea gnosică, menținîndu-se în terminologia de specialitate doar grație unui *qui-pro-quo*" (p. 72). Autorul propune, întemeiat, înlocuirea formulării generice „folclorul este oral" cu aceea, „folclorul este conservat mnemonic, creat și circulant performativ, *în* și *prin* interpretare, în condițiile unei mentalități specifice" (p. 76).

Tot astfel, explorînd sensul și criteriile *autenticității* în folclor *(Perspectiva autenticului)*, Radu Niculescu observă că aceasta poate fi eficient circumscrisă prin confruntarea mereu reînnoită a datului empiric (folclorul) cu propria sa definiție model, în împrejurările în care se ține seama de relațiile frecvent asimetrice între cele trei serii convergente de fapte folclorice: de ordinul *procesului* (asumarea și reproducerea tradiției), al *textului* (specimene de cîntec, de dans, de act ritual etc.), al *mentalității*.

Un al doilea nivel al analizei pe care se situează *Folclorul—Sens—Valoare* este acela al analizei metodologiei de cercetare. Cadrul general îl constituie în acest caz fundamentarea epistemologică a interdisciplinarității *(Aspecte epistemologice ale cercetărilor interdisciplinare și cultura populară)* în perspectivă sistemică și modelatoare. Ceea ce reprezintă, de fapt, asumarea teoretică a vocației complexității disciplinare a folcloristicii înseși, înfiripată ca știință — se arată — prin amalgamarea de discursuri eterogene și închegată, mai apoi, chiar dacă inexplicit, în agregat de factură interdisciplinară. Împrejurare care — subliniază energic autorul — nu face decît să răsfrîngă în planul cunoașterii complexitatea existentului, ce comportă „fenomene interconexate de ordin psihologic, lingvistic, filozofic, estetic, juridic, etic, pedagogic, tehnologic, economic etc." (p. 112). Consubstanțialitatea metodei cu obiectul devine astfel de ordinul evidenței.

O consecință directă a teoretizării pe seama interdisciplinarității este încercarea de testare a valențelor combinatorii ale unor discipline, precum etnologia și teoria comunicației, istoria și folcloristica, lingvistica și coregrafia, în vederea stabilirii de noi algoritmuri disciplinare. Așa, de pildă, *Repere ale unei teorii structural semiotice a culturii populare materiale* — lucrare de pionierat în domeniu — este o cercetare extrem de interesantă din unghi euristic, îndreptată asupra obiectelor culturii materiale ca semne destinate comunicării între om și univers, acționînd fie ca metafore, fie ca lanțuri de metonimii. Utilizînd categorii analitice de tipul sintagmă, sistem, ierarhii de opoziții etc., autorul definește unealta ca „artificiu mediator al transferului de *energie profilată* —altfel zis, de intelect + *energie*, de la individ la materia fizică de prelucrat" (p. 85), apoi ca „mesaj" la realizarea căruia concură un număr considerabil de coduri, apoi ca gen omologic genului mit etc.

Considérations sur l'analyse de la danse folklorique, text inedit, în colaborare cu Anca Giurchescu, este o descripție morfologică — în premieră absolută (a fost scris și comunicat în 1971) — a unor constituenți ai sistemului coreic popular, înțeles ca ansamblu formalizabil de relații semnificative. Recursul la modelul structural al semnului lingvistic generează dispozitivul de definiții operaționale pe baza cărora sînt identificate opozițiile fundamentale ale sintagmei coreice.

De eterogenitatea și sincretismul culturii populare tradiționale (temelie a deschiderii acesteia la abordare interdisciplinară) dau seamă în cercetarea de față nu doar investigațiile epistemologice, ci și parte din cele aplicate.

Așa, de pildă, *cîntecul de leagăn* (vezi *Contribuții la cercetarea problematicii literare a cîntecului de leagăn*) este tratat pe de-o parte din unghiul sincretismului text/melodie/practica legănatului, pe de alta, exploatînd rezultate de ultimă oră în domeniul psihologiei limbajului, al muzicologiei, apoi al stilisticii și fonologiei. Se demonstrează, cu rigoare analitică și respect pentru nuanță, că *simetriei* din unghi cinematic „a mișcării binare de leagăn îi corespunde în cîntec tendința către coincidența absolută a ritmului și a metrului versului cu ritmul și măsura melodiei, apoi repetarea [...] pe întreaga durată a melodiei a aceleiași celule sau a unui aceluiași motiv bicelular". Totodată *asimetriei* din unghi dinamic a mișcării îi răspund în cîntec preponderența iambului, a valorilor cu punct, prelungirea finalelor. „Cîntecul de leagăn *este* așadar un « leagăn ». Fonic" (p. 190). Nouă și productivă este și observația potrivit căreia în

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cîntecele de leagăn cu motive animaliere se stipulează acte patente de magie *prin contact*, de unde, apropierea de descîntec; dar și deosebirea: ,,*Descîntecul* însă e general în plan «forte», solemn. *Cîntecul de leagăn*, în plan «slab», familiar" (p. 194).

Se cuvine precizat că importante seturi de ,,nou", în formulări compacte și expresive, structurează toate studiile volumului de față.

Cercetînd, bunăoară, pe latură semantică, 295 de variante ale *Mioriței-colind* (vezi, *O. Densusianu și actualitatea exegezei Mioriței*), Radu Niculescu constată, cu pornire de la premisa facturii epico-lirice a textelor, că ceea ce acestea își propun nu este decît fixarea dipticului ,,o situație tragică dată ca atare" și, respectiv, ,,reacția lirică a celui care îi e victimă", cu *dezinteresul* față de ,,pretexte, circumstanțe, virtualități", ca și față ,,de rezolvarea practică a crizei" (p. 223). Atare observație elimină definitiv din discuție, ca fără obiect în perspectiva logicii textuale, propoziția etno-psihologizantă — de spectaculoasă carieră în cultura română — pe, seama pasivității victimei, a morții ca fatalitate etc. Căci, arată autorul, *Miorița* ,,se dovedește a fi, prin ceea ce narează, o lapidară tragedie, epurată și limpidă a *incompatibilităților*; sau dacă este să-i substituim *incompatibilității*, ca raport, termenul său esențial, o tragedie a «străinului». Prin ceea ce are elegiac, *Miorița* apare ca o dureroasă laudă a vieții și a lucrărilor ei. În sfîrșit prin ceea ce «explică», *Miorița* se străduie să facă suportabilă — și rațională — moartea ca idee trăită" (p. 226).

În fine, un al treilea plan al discursului critic — răspunzînd *scopului* ținut să legitimeze orice act de cunoaștere științifică — este orientat către îmbricarea *semnului* purtător de sens cu *valoarea*, cele două axe a căror energie propulsează spre *sinteză* materia segmentată prin analiză și a căror implicare în titlul însuși al cărții le trădează aspirația programatică. Și aceasta deoarece ,,semnul, și textul ca rețea de semne, par în momentul de față categoriile operaționale cele mai cuprinzătoare, mai elastice și, totodată, mai consistente, în măsură să ordoneze coerent ansamblul elementelor disciplinare care coexistă, de fapt, în cercetările de cultură populară. Și [...] valoarea, pentrucă ea reprezintă punctul focal implicit al oricărei manifestări culturale, ca și justificarea ansamblului oricărei culturi; valoarea va reprezenta probabil, de fiecare dată, semnificatul-limită. Valoare și semn — embleme abstracte ale culturii — se cuprind, din acest unghi, una pe cealaltă, reciproc și simultan: valorile capătă trup prin semne, semnele își justifică existența ca valori" (p. 127).

Discret sau consistent, bună parte din studiile cuprinse în volumul *Folclorul—Sens—Valoare* se implică direct în atare demers. Un exemplu grăitor îl oferă analiza strînsă de text care deslușește în *Cîntecul Ianculuí* îngemănarea semnului și a valorii prin categorii limită, precum aceea a *excelenței* (ca regalitate, sacralitate, desăvîrșire formală), cîntecul fiind o constelație de mituri ce-și proiectează semnificațiile spre zona de joncțiune dintre uman și divin, iar în planul formelor o construcție în *secțiune de aur*, valoare etalon de armonie și perfecțiune.

Ar mai fi de observat, la capătul acestui expozeu ce nu și-a propus decît să atragă luarea aminte asupra caracterului eminent al cercetării de față, că toate studiile în discuție, dar mai cu seamă setul celor *aplicate*, sînt solidarizate de voința expresă — perfect acoperită în idee și argumentare — a autorului de a pune în valoare forța creativă a culturii tradiționale, capacitatea acesteia de a accede la marile teme ale reflecției poetice universale, de a zămisli bunuri de artă de cea mai nobilă speță și alcătuire. Intenția are un sens demistificator și recuperator. Ea răspunde în ,,pozitiv" criticii fără concesii, formulate explicit nu odată (vezi *Perspectiva autenticului*), la adresa degradării și compromiterii folclorului în epoca întunecată prin care tocmai am trecut, a transformării sale în obiect de consum în cadrul așa zisei mișcări culturale de masă, patronată decenii de-a rîndul de interese financiare de anvergură și de incompetența agresivă a unor instituții de-a dreptul subculturale. *Folclorul—Sens—Valoare* se străduie așadar să restituie unuia din cele mai mutilate domenii ale patrimoniului național demnitatea grav compromisă de abuzive practici totalitare, să-i corecteze imaginea trivializată pe care aceleași practici au impus-o conștiinței publice românești, inclusiv mediilor folclorice, și pe care continuă dealtfel, în virtutea unor mecanisme complexe, să o impună și în momentul de față.

În fine, prin ceea ce comunică direct și prin ceea ce semnifică, această carte, scrisă cu eleganță și într-un spirit de generoasă deschidere față de cultură, este totodată o pledoarie fervent pentru asumarea responsabilă a actului de cercetare ca act de cunoaștere. Implicarea adîncă în studiu a fost pentru Radu Niculescu un mod de a fi și, deopotrivă, un mod de a opune unei lumi deliberat ridicate pe impostură și pe confuzia de valori, adevărul și certitudinile lucidității creatoare.

Cătălina Velculescu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DAN HORIA MAZILU, *Vocația europeană a literaturii române vechi*, Edit. Minerva, București, 1991, 321 p.

Scrisul vechi românesc se naște pe un teren fertilizat de remarcabile tradiții bizantine, într-un context socio-politic ce imprimă operelor „literare" o direcție etică și militantă destul de limpede. Redescoperirea romanității originilor, dublată de conștiința continuității vieții românești, conservă în cele mai multe scrieri o noblețe justificat întreținută de un trecut glorios, pildă pentru un prezent în vădită scădere, cu rare momente de tihnă, prielnice inițiativelor culturale.

Literatura română veche, opinează dl. Dan Horia Mazilu, pe deplin justificat, s-a dezvoltat la începuturile ei în cadrul ariei culturale răsăritene, spațiu cu multiple delimitări, care se formase pe temeliile tradiției culturale bizantine și utiliza ca instrumente de comunicare și purtătoare ale valorilor culturale, limbile greacă și slavonă. Marii cronicari au mereu în atenție istoria, însă o istorie absolut necesară, înzestrată cu înalte virtuți etice. Istoriografia românească nu se cantonează în spațiu strict național, ci înțelege să surprindă și să se racordeze la istoria universală. Remarcabil este pretutindeni spiritul critic, obiectivitatea, încercarea de a găsi un sens al demersului uman în istorie. Scrierile lor sînt primele cărți de vizită ale spiritualității românești în plan european. Din cercetarea actelor istoriei, a maselor și a personalităților istorice, ei disting, grație pregătirii umaniste, o *atitudine* și cristalizează un program ideologico-moral. Dacă marii cronicari moldoveni constituie modelul față de care ne vom raporta în orice exegeză, e la fel de adevărat că interesul va fi polarizat și de istoriografia munteană, care propune și un istoric erudit, pe europeanul stolnic Constantin Cantacuzino, dar și cronicari vorbăreți, autori de cronici partizane, unde istoria este sacrificată în fața vindictelor personale. Aici totul e mai puțin sobru, efortul de a celebra actul istoric sau cultural scade în intensitate, arta constă în sugerarea actelor de culise, caracterului malefic al slugilor și domnului, o umanitate în veșnică frămîntare, mai puțin aplecată pentru studiu și robită politicului, cu deznodăminte tragice. E în aceste cărți o mai mare pulsație a vieții, cronicarii dau impresia că montează spectacole, iar cititorul va da la o parte cortina, descoperind din cînd în cînd în subsidiar și cîte un mare scriitor, cum este cazul lui Radu Popescu.

Istoriografia românească în Transilvania, apoi activitatea corifeilor Școlii ardelene prezintă note specifice, determinate de contextul istoric, scrierile lor se transformă în adevărate tribune de luptă pentru afirmarea ființei naționale, la care atentase acel odios „Unio trium nationum". Cărturarii aceștia, mulți de formație teologică, au alură de enciclopediști, de adevărați vizionari ai destinului istoric al poporului român. Argumentarea, tensiunea, dorința de a insufla un comportament adecvat timpului istoric concretizează realizări demne de stimă la nivelul expresivității (tocmai de aceea surprinde absența lui Chesarie Râmniceanu, spirit european cu strălucire, din lanțul marilor premergători ai momentului de înflorire de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea).

Dl. Dan Horia Mazilu demonstrase convingător în cărțile anterioare că se poate vorbi de existența în țările române a barocului, a unui spirit baroc, conținător al amestecului subtil adesea între realitate și irealitate, a acelor elemente ce îndeamnă neîncetat la producerea iluziei, a aparenței. Domnia sa investighează cu acribie răsunetul cărților baroce ale lui Ioannikie Haleatovski în literatura română sau traducerea de către Vartolomei Măzăreanu a lucrării *Ithica-ieropolitica*, apărută la Kiev, în 1712 precum și destinul sinuos al romanului *Varlaam și Ioasaf*.

O ultimă secțiune a materiei cărții oferă noi date asupra ponderii culturii române în circuitul european al valorilor spirituale, înscriind aici un nume faimos al ortodoxiei: Petru Movilă care, trăitor pe alte meleaguri, nu a uitat niciodată de unde a plecat și a ajutat, pe cît i-a stat în putință, pe cărturarii din țările române; nu lipsește figura ilustră a lui Matei Basarab, a domnului „ahtiat pentru cultură", stîrnind admirația contemporanilor prin apetitul pentru fapta spirituală. Europa de răsărit cunoaște prima traducere a cărții lui Thomas a Kempis, e drept într-o versiune slavonă, datorată marelui cărturar Udriște Năsturel, la 1647, cînd „Contrareforme ortodoxe din Țara Românească și Moldova luptă cu propaganda calvină", cum expresiv scrie dl. Dan Horia Mazilu. Cartea a avut o răspîndire greu imaginabilă astăzi, devenind, prin numeroasele copii manuscrise, una din cele mai citite cărți ale epocii respective și Orientului slav.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Aceeași observație este valabilă și pentru *Alexandria*, aici fiind vorba de mai multe traduceri ale acestei cărți din limba română în limba bulgară, tălmăciri pline de culoarea graiului dialectal, etalînd nu numai buna cunoaștere a limbii române de către traducători, ci și exercițiul destul de sigur al literatului. Aceste traduceri, „sensibil românizate", au familiarizat pe cititorul bulgar atît cu „topoi" nord-dunăreni, cît și cu informații referitoare la istoria poporului român.

Paginile lucrării d-lui Dan Horia Mazilu confirmă dorința acestui cercetător de a constitui un demers critic modern într-un domeniu în care perspectivele metodologice sînt în general vetuste. Apariția cărții *Vocația europeană a literaturii române vechi* se constituie, putem spune, într-un moment important al cercetării problemelor literaturii române vechi.

Laurențiu Avram

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

BREVIAR

În perioada 19—23 ianuarie 1992 a avut loc la Chișinău simpozionul cu tema *Literatura și unitatea culturii spirituale românești*. Au participat: Mircea Anghelescu, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", șefi ai sectoarelor de cercetare: Marin Bucur, Marcel Duță, Andrei Nestorescu, Mihai Moraru, precum și cercetătorii: George Muntean, Cătălina Velculescu, Stancu Ilin, Ionel Oprișan, Nicolae Florescu. Din partea Societății de Științe Filologice au luat parte: prof. univ. dr. doc. I.C. Chițimia, vice-președinte al Societății, Mircea Frînculescu, secretar de redacție al revistei „Limbă și literatură". Lucrările au fost conduse de Mircea Anghelescu și A. Gavrilov, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară al Academiei din Chișinău. Prof. univ. dr. doc. I.C. Chițimia, Marin Bucur și Mihai Moraru au rostit comunicări în plen. În fiecare colectiv au avut loc discuții cu colegii basarabeni, s-au stabilit unele teme de cercetare comune, dintre care cea referitoare la *Secolul de aur al culturii române din Moldova (1643—1743)* a și intrat în lucru. Directorii celor două institute au semnat un acord de colaborare. A fost vizitată Casa memorială Alexie Mateevici de la Zaim. Delegația din țară a fost primită de către președintele Academiei de Științe a Republicii Moldova. ● Cu prilejul împlinirii a 140 de la naștere și a 80 de ani de la moartea scriitorului, la 30 ianuarie 1992 a avut loc la sediul Institutului un simpozion *Caragiale*, organizat de Marin Bucur. Au prezentat comunicări: Șt. Cazimir, *Domina bonna;* Georgeta Ene, *Herr Direktor;* Rodica Florea, *De amicitia*, Dorina Grăsoiu, *I.L. Caragiale — între legendă și adevăr;* Stancu Ilin, *„Prinde-o, Didino!"* ● În zilele de 11—12 martie s-au desfășurat la București lucrările unui colocviu organizat de Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" și de Seminarul de romanistică al Universității din Bochum. Avînd ca obiect aspecte ale *Relațiilor culturale româno-germane*, colocviul s-a încheiat cu o masă rotundă pe tema „Comparatismul încotro?" S-au prezentat analize de text, medalioane literare, studii tematice, sinteze de istorie literară etc., situate cel mai adesea în perspectiva interferențelor pluridisciplinare (lingvistică, istoric, istorie literară, filosofia culturii). Au prezentat comunicări: Eva Behring *(Receptarea literaturii române în cele două Germanii în perioada 1945—1989)*, Marin Bucur *(Carmen Sylva și literatura română)*, Gh. Ceaușescu *(Sarmis, eponimul legendar al Sarmisegetusei)*, Georgeta Ene *(Caragiale la Berlin)*, H. Frisch *(„Spațiul mioritic" la Blaga în relație cu teoriile lui Frobenius și O. Spengler)*, Mihai Moraru *(„Lumea mirului" ca entitate lingvistică și ecumenică în literatura română veche)*, Viorica Nișcov *(În jurul unei traduceri din R.M. Rilke)*, C. Poghirc *(Concepții lingvistice și identitate etnică la români)*, V. Rotters *(Probleme ale germanilor din Banat)*, Al. Săndulescu *(Paul Zarifopol și cultura germană)*, H. Schuller Anger *(Traducerile germane ale „Meșterului Manole")*, Rumiana Stanceva *(„Spațiul mioritic" al lui Lucian Blaga ca fenomen implicit în unele din poeziile sale)*, Cătălina Velculescu *(Cosmografia ca „imago mundi" în literatura română)*, V. Vlădulescu *(Structuri kantiene la Eminescu)*. La discuții au participat cu observații și completări Mircea Anghelescu, Al. Duțu, Paul Cornea (a condus „masa rotundă"), Dorina Grăsoiu, Victor Iliescu, Vladimir Iliescu, G. Muntean, H. Müller, Liviu Onu, I. Oprișan, Roxana Sorescu, Flora Șuteu, D. Vatamaniuc. ● Prof. Michel Wattremez a susținut comunicarea *Jeux de miroir dans „La Medeleni"* în ziua de 15 mai 1992. ● Tot la sediul Institutului „G. Călinescu", scriitorul Angelo Morretta (Dan Petrașincu) a ținut prelegerea *Vocația europeană a literaturii române interbelice*, la care au participat membrii Institutului și invitații personali ai conferențiarului .(22 mai 1992). ● Chișinăul a găzduit în zilele de 26 și 27 mai 1992 sesiunea științifică *Mihail Kogălniceanu*, consacrată împlinirii a 175 de ani de la nașterea marelui cărturar și om politic, organizată de Academia de Științe a Republicii Moldova. Au prezentat comunicări și Roxana Sorescu *(M. Kogălniceanu, personaj literar)* și Andrei Nestorescu *(Alecu Kogălniceanu — un epistolier ignorat)* de la Institutul „G. Călinescu". ● Cornelia Ștefănescu, Al. Săndulescu și G. Muntean au participat în zilele de 22 și 29 mai 1992 cu scurte comunicări la sărbătorirea a 90 de ani de la nașterea lui Vladimir Străinu, la Găești și București. ● Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" a organizat în ziua de 6 iunie 1992 colocviul internațional consacrat *Literaturii de tip Biedermeier în estul Europei*. La această manifestare au participat: Ilona Erdely și Atilla Szabo de la Institutul de Studii Literare al Academiei Maghiare

RITL, XL, 1992, nr. 3—4, p. 425—426, București

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din Budapesta, prof. Virgil Nemoianu de la Universitatea Catolică din Washington D. C., Antoaneta Taneva, asistent la Universitatea din Sofia, Kazimierz Iurčak, lector polonez prin acord la Universitatea din București. De asemeni, au fost prezenți și au luat parte la discuții: prof. Paul Cornea, decanul Facultății de Litere din București, Al. Duțu, directorul Institutului de Studii Sud-Est Europene, conf. Olga Murvai și conf. Anca Rădulescu de la Facultatea de Limbi Străine, Mircea Anghelescu, directorul Institutului „G. Călinescu", și cercetătorii Roxana Sorescu și Monica Spiridon de la același institut. S-a convenit că este necesar ca aceste întîlniri să aibă loc periodic și ca materialele discuției despre *Bidermeier* să fie publicate. A doua zi, cercetătorii maghiari au avut o întîlnire cu sectorul de Literatură universală și comparată din Institut, condus de Cornelia Ștefănescu, la care au participat Mircea Anghelescu și Al. Săndulescu, redactorul-șef al RITL. ● Marin Bucur a organizat la Tîrgoviște sesiunea de comunicări dedicată aniversării nașterii lui I. Heliade Rădulescu, unde a prezentat comunicarea *I. Heliade-Rădulescu, ctitor al conservatorismului politic românesc*. În zilele de 9—10 mai 1992 a participat la simpozionul dedicat Independenței naționale, organizat de Muzeul de Istorie a municipiului București, Inspectoratul Școlar București și Institutul de Istorie „N. Iorga", cu comunicarea *C.A. Rosetti și rolul său la 1877*. ● Ileana Ciocîrlie a participat la sesiunea științifică „Frontiers of Modernity", organizată de Universitatea București în zilele de 1—2 mai 1992, prezentînd comunicarea *James Joyce — Modernity as Mannerism Redivivus?* ● Mihail Diaconescu a prezentat comunicările: *Unele aspecte ale prezenței imnului acatist în istoria literaturii române* (mai, 1992, Sesiunea științifică anuală a Universității „Hyperion", București) și *Personalități bihorene din istoria Bisericii Ortodoxe Române evocate în literatură* (la sesiunea dedicată personalității și operei episcopului martir Nicolae Popovici de către Episcopia Ortodoxă Română din Oradea, iunie 1992). ● Ileana Mihăilă a participat la sesiunea științifică "Ioan Inochentie Micu—Klein—300 de ani de la naștere" (organizată de Societatea de Stat pentru Culte, București, 6 mai 1992) cu comunicarea *În căutarea surselor florilegiului "Illustrium poetarum flores" de Inochentie Micu—Klein*. ● George Muntean a susținut următoarele conferințe și comunicări: *Eminescu și unitatea națională* (15 ianuarie 1992, Suceava), *Literatura română—întregire și reevaluare* (21 ianuarie, Chișinău) *Pan Ilalippa — evocare* (21 ianuarie, Chișinău), *Bucovina — pămînt românesc* (26 iunie, Neptun, la Forumul românilor și al originarilor din România) ● Corina Popescu a prezentat comunicarea *Teatrul italian și viața culturală românească la sfîrșitul secolului al XIX-lea* la Seminarul de studii pe tema *Cultura italiană în Europa Centrală — azi*, desfășurat între 7—9 aprilie la Roma, din inițiativa Universității „La Sapienza" și a Academiei Române din Roma, sub conducerea d-nei Zoe Dumitrescu-Buşulenga. ● Cornelia Ștefănescu a prezentat comunicarea *Relații literare româno-franceze* la Colocviul româno-francez de la Reșița (15 ianuarie 1992) și evocarea *G. Călinescu*, la sesiunea *G. Călinescu* de la Onești (19 iunie).

BIBLIOTECA G. CĂLINESCU

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revista

de istorie şi teorie literară

Apare trimestrial sub egida

INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU" AL ACADEMIEI ROMÂNE

Director : acad. Zoe DUMITRESCU-BUŞULENGA

Redactor-şef : Al. SĂNDULESCU

Secretar de redacţie : Nicolae MECU

Membri : Mircea ANGHELESCU, Marin BUCUR, Alexandru CIORĂNESCU (Tenerife), Paul CORNEA, Klaus HEITMANN (Heidelberg), Nicolae MANOLESCU, Dan MĂNUCĂ, Mihai MORARU, Liviu PETRESCU, Eugen SIMION, Emil TURDEANU (Paris), Stan VELEA.

● *Redacţionale :*

● Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate potrivit normelor curente. Manuscrisele nepublicate nu se restituie.

● Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării se vor trimite pe adresa redacţiei : R-70626, Bucureşti, Bd. Schitu Măgureanu nr. 1, telefon 6.14.78.98.

● Abonamentele în ţară se pot contracta la oficiile PTTR precum şi prin agenţii şi factorii poştali.

● Cititorii din străinătate se pot abona prin ORION SRL, Splaiul Independenţei 202A, Bucureşti 6, Romania PO BOX 74—19 Bucureşti, Tx 11939 CBTxR. Fax (400) 424169. Adresa editurii — 79717, Bucureşti, Calea Victoriei 125.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

REVISTA DE ISTORIE
ȘI TEORIE LITERARĂ

Anul XL, 1992, nr. 3—4 (iulie—decembrie)

ISSN 0034-8392

În numărul viitor:

- *Rememorări:* Vladimir Streinu
- *În dezbatere: Istoria literaturii române* de I. Negoițescu

S. C. UNIVERSUL S. A. c. 3625

Lei 150 pentru persoane fizice
Lei 300 pentru persoane juridice

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro